Die Holzplastik der Spätgotik im Gebiete zwischen Inn und Salzach.

Eine entwicklungsgeschichtliche Studie.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät
I. Sektion

der

k. b. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Eugen Lüthgen
aus Ruhrort.

Tag der mündlichen Prüfung: 7. März 1907.

Erlangen.
K. b. Hof- u. Univ.-Buchdruckerei von Junge & Sohn.
1907.

Inhalts-Verzeichnis

	Seite
A. Einleitung	1
I. Die politisch-historischen Verhältnisse Salzburgs während des Mittelalters	1
II. Kunst- und Kulturhistorische Faktoren	5
B. Die Holzplastik des Inn-Salzach-Gebietes	16
I. Werke der Stilwandlung um die Mitte des 15. Jahrhunderts	16
II. Werke aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts	33
III. Die Nachblüte der Spätgotik im XVI. Jahrhundert	64

Benützte und zitierte Literatur.

v. Aretin, C. M., Altertümer und Kunstdenkmäler des bayerischen Herrscherhauses. München 1854—71.

Atz, K., Die christl. Kunst in Wort und Bild. 1899.

Bavaria, Land- und Volkskunde des Königreiches Bayern. München 1860.

Beißel, St., Bilder aus der Gesch. der altchristl. Kunst und Liturgie.

— Die Bauführung des Mittelalters.

Bergner, H., Kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905.

Bock, F., Gesch. der liturg. Gewänder des Mittelalters. Bonn 1866.

Bode, W., Gesch. der deutschen Plastik. Berlin 1885—87.

Braune, H., Die kirchl. Wandmalerei Bozens um 1400. Innsbruck 1900.

Bühler, A., Salzburg und seine Fürsten. Reichenhall 1895.

Dohme, Gesch. der deutschen Architektur.

Filz, M., Gesch. des Stiftes Michaelbeuern. 1833.

Förster, E., Gesch. der deutschen Kunst. Leipzig 1851—60. Berlin 1851—91.

Fürst, M., Kunst- und kunsthistorische Denkmäler und Denkmalreste im Chiemgau. Traunstein 1883.

Hager, G., Die Kunstentwicklung Altbayerns. Korr.-Bl. für Ges. Ver. d d. Gesch.- und Altert.-Vereine. Bd. 49. 1901.

Halm, Ph. M., Die künstl. Entwicklung des christlichen Altares bes. in Deutschland. Ztschr. des bayer. Kunstgewerbevereins Bd. 44. 1895.

— Die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihre Meister. Christl. Kunst I. 1904.

Heider, G., Mittelalterl. Kunstdenkm. in Salzburg. Wien 1857.

Jacob, G., Die Kunst im Dienste der Kirche. 1885.

Igl, A., Kunstgeschichtl. Charakterbilder aus Österreich-Ungarn. Wien 1893.

v. Koch-Sternfeld, E., Gesch. des Fürstentumes Berchtesgaden 1815.

Kugler, F., Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1856.

Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. München.

Lotz, W., Kunsttopographie Deutschlands. Kassel 1862/63.

Lübke, W., Grundriß der Kunstgeschichte. Stuttgart 1899—1905.

— Gesch. der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.

— Gesch. der Plastik von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig 1863. 1880/81.

Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. Bd. XIX, XX.

— für Salzburger Landeskunde Bd. VII, VIII, IX, XII, XIV, XV, XXXII.

— des Altertums-Vereins. Wien. Bd. 29.

Münzenberger, Der polychrome Schmuck der alten got. Altarschreine. Ztschr. für christl. Kunst. Bd. IV. 1891.

Münzenberger-Beißel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt 1895—90.

Oberbayer. Archiv 1, 4, 5, 9, 10, 15, 19, 22, 28, 31, 32, 37, 38, 40.

Pfleiderer, R., Die Attribute der Heiligen. Ulm 1898.

Pezolt, G., Salzburg und seine Angrenzungen. Salzburg 1850.

Richter, E., Die Länder Österreich-Ungarns in Wort und Bild. Bd. V. Das Herzogtum Salzburg. Wien 1881.

Riehl, B., Gesch. der Stein- und Holzplastik des XV. Jahrhunderts. Abh. d. k. bayer. Akad. d. Wiss. III. Kl. XXIII. Bd. I. Abschn.

— Skizze der Gesch. der mittelaltert. Plastik im bayer. Stammlande. Ztschr. des bayer. Kunstgewerbe-Ver. 40. 1890.

— Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. Abh. der k. bayer. Akad. der Wiss. III. Kl. XXIII. Bd., II. Abt.

— Studien zur Gesch. der bayer. Malerei des XV. Jahrhunderts. München 1895.

Riezler, S., Geschichte Bayerns. III. Bd. Gotha 1889.

Schnaase, C., Gesch. der bildenden Künste. Düsseldorf 1865—76.

Schorn, L., Zur Gesch. der Bildschnitzerei in Deutschland. Kunstblatt XVII. 1836. Stuttgart und Tübingen.

Semper, H., Die Sammlung Alttiroler Tafelbilder im erzbischöfl. Klerikalmuseum zu Freising. Oberbayer. Archiv. Bd. 49. 1896.

Sighart, J., Gesch. der bildenden Künste im Königreich Bayern. München 1862/63.

— Album got. Altäre des Mittelalters in Altbayern. München 1862.

— Die mittelalterl. Kunst in der Erzdiözese München-Freising. Freising 1855.

Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1901/05.

— Ikonographische Studien. Mitt. der k. k. Zentralkommission. 1860.

v. Steinhauser, A., Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bd. 6. Wien 1889.

— Über Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Sonderdruck der Mitt. für Salzb. Landeskunde. 1884.

Stiaßny, R., Altsalzburger Tafelbilder. Jahrb. der kh. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses. Bd. XXIV.

Waagen, Kunstwerke und Künstler. Leipzig 1843/45.

Wiesend, G., Archäol. Funde und Denkmäler in den Landgerichtsbezirken Tittmoning, Laufen und Burghausen. Oberb. Archiv. Bd. XI.

Woermann, R., Gesch. der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig und Wien 1905.

A. Einleitung.

I. Die politisch-historischen Verhältnisse Salzburgs während des Mittelalters.

Für die Kunstbetrachtung des Mittelalters ist die Beobachtung der Diözesangrenze von grundlegender Bedeutung. Meistenteils wird das Kunstleben eines ganzen Bistums durch die bischöfliche Residenz bestimmt.

Das Inn-Salzach-Gebiet, d. h. das Land zwischen Inn und Salzach nördlich von Tirol, gehörte während des ganzen Mittelalters zu der Erzdiözese Salzburg. Als Metropole der ehemaligen Kirchenprovinz Bojarien besaß Salzburg schon im frühen Mittelalter eine hervorragende Machtstellung. Mit der zunehmenden politischen Bedeutung gingen seit dem XIII. Jahrhundert Gebietserweiterungen Hand in Hand. Im Anfange dieses Jahrhunderts wurden die Bistümer Chiemsee, Seckau und Lavant der Metropole untergeordnet; auch das 1380 neu gestiftete Bistum Wien, sowie das 1476 gestiftete Bistum Neustadt gehörten als Suffraganen zur Salzburger Diözese[1]). Diese gewaltige Ausdehnung des Erzbistums machte Salzburg innerhalb des Deutschen Reiches zu einem politischen Faktor,

[1]) G. Heider: Mittelalterliche Kunstdenkmale in Salzburg. Wien 1857, S. 3.

mit dem man wohl rechnen mußte. So war es natürlich, daß das Bistum in die politischen Wirren dieser Zeit verwickelt wurde.

Erzbischof Bernhard, der von 1466—82 den erzbischöflichen Stuhl inne hatte, gedachte wegen der vielen Eingriffe in seine Metropolitanrechte abzudanken. Allein die Absicht Kaiser Friedrichs III., Johannes von Gran zum Erzbischofe von Salzburg zu machen, veranlaßte Bernhard seinen Plan aufzugeben. Er verband sich mit Matthias Corvinus, dem Könige von Ungarn, gegen den Kaiser. Die Folge war Besetzung des Erzstiftes durch drei Feinde: die Ungarn, die Reichstruppen und schweizerische Söldner[1]). Bernhard mußte dem Erzbischofe Johannes weichen. Denn die Bürgerschaft hatte für den Kaiser Partei ergriffen, um ihn zu veranlassen, die über sie verhängte Handelssperre aufzuheben.

Dieser verwickelten politischen Lage entsprach die Spannung zwischen Bürgerschaft, Adel und Domkapitel. Nach Bernhards Tode im Jahre 1487 war der offene Bürgerkrieg unvermeidlich. Zwei Jahre zerriss er das Volk in schwankende Parteien. Erst der Tod des Erzbischofes Johannes und die Wahl des vom Kaiser unterstützten Friedrich von Schaumburg zum Erzbischof brachte eine karge Zeit der Ruhe.

Doch allzubald sollte der Tod wiederum neuen Grund zur Fehde geben. Matthias Corvinus starb im Jahre 1490; Maximilians Wahl zum König von Ungarn war erfolgt. Da gereute den Kaiser seine bisherige

---

[1]) G. Pezolt: Salzburg und seine Angrenzungen. Im Kap.: Glasmalerei. Wappen des Erzbischofs Leonhard von Keutschach. Salzburg 1850.

Stellungnahme in diesem Kampfe. Denn früher hatte er auch dem Bischofe Sigismund von Fünfkirchen das Erzstift versprochen, weil Sigismund die ungarischen Stände zu bestimmen gewußt hatte, Maximilian bei seiner Bewerbung um die Krone von Ungarn zu unterstützen. Friedrichs III. Bestätigung des neugewählten Erzbischofes Friedrich von Schaumburg blieb daher aus. An ihrer Statt trat öffentliche Verhöhnung von seiten des Kaisers. Darauf in Salzburg wiederum Fehde und offene Zwistigkeit.

Da starb 1493 der Kaiser. Sein Sohn Maximilian war wegen früherer Hilfeleistungen des Erzbischofs Friedrich dem Erzbistume gnädiger gesinnt. Doch erst in späterer Zeit sollte diese kaiserliche Gnade dem Stifte von Nutzen sein. Denn der Tod Friedrichs von Schaumburg verwickelte die Bürgerschaft in neue Unruhen. Die größtenteils aus Ausländern bestehenden Domkapitularien hatten die Zwischenregierung an sich gerissen und wider alles Herkommen die Landstände gänzlich von der Mitregierung ausgeschlossen und dadurch ihrem neugewählten Erzbischofe Sigismund II. die Grundlage einer friedlichen Regierung entrissen. Denn „die in den letzten 20 Jahren wiederholt erduldeten Drangsale des Krieges, die Unzufriedenheit und der Unmut des vielfach von den Erzbischöfen gekränkten Adels und Bürgerstandes, und jetzt noch die Besteuerung der Geistlichen — alle diese Momente trugen dazu bei, die Gärung zu beschleunigen, welche sich bereits aller Gemüter bemächtigt hatte“ [1]).

Der Tod Sigismunds II. im Jahre 1495 wandte die drohende Gefahr ab. Leonhard von Keutschach,

[1]) G. Pezolt a. a. O.

der einstige Bischof von Oberndorf in Kärnten, hatte schon in den neunziger Jahren durch geschickte Lösung eines Intriguenspieles, das noch von Johannes III. ausging, sich den Dank und die Anerkennung Salzburgs erworben. Er wurde am 7. Juli 1495 einstimmig zum Erzbischofe gewählt.

Obgleich seine Regierung auf Vermeidung jeder Waffenzwistigkeit gerichtet war, vermochte auch er in diesen unruhigen Zeiten es nicht, seine Autorität den Untertanen gegenüber ohne Kampf zu wahren. Sein Verlangen nach unbedingter Integrität seiner kirchlichen Stellung brachte erneute Zwietracht zwischen den Erzbischof, das Domkapitel und die Bürgerschaft, die, verwöhnt durch die Privilegien der letzten Jahre, nach stets größerer Selbständigkeit, ja nach der Erhebung Salzburgs zu einer unmittelbaren Reichsstadt trachtete.

Leonhard Keutschach verschmähte jede Einmischung fremder Mächte. Mit List nahm er Bürgermeister, Stadtrat und die Häupter der Verschworenen, ungefähr zwanzig der vornehmsten Bürger in seiner Residenz gefangen und ließ sie, auf Schlitten gebunden, in die Festung bringen, von dort bei einbrechender Nacht in grimmiger Kälte nach Werfen, Radstadt und endlich nach Mauterndorf schaffen, um sie enthaupten zu lassen[1]). Die aufgereizte Bürgerschaft verwies er mit freundlichem Zuspruch zur Ruhe. Den Gefangenen aber schenkte er auf Bitten des Bischofs von Chiemsee und des Abtes Wolfgang von St. Peter das Leben.

Dies gab ihm die Macht, den Bürgern ihre meisten Privilegien und Freiheiten zu nehmen.

---

[1]) Bühler: Salzburg und seine Fürsten. Reichenhall 1895. S. 77.

Seit dieser Tat wohnte Leonhard Keutschach stets auf der Veste Hohensalzburg. Dort starb er am 18. Juli 1509.

In seinem Sinne führte sein Nachfolger Matthäus Lang die Regierung fort. Daß aber trotz der friedlichen Grundstimmung beider Regierungsjahre Waffenzwist und gärende Unruhe kannten, das gründet in dem Charakter jener Zeit. Denn gleichsam vorbereitend für die Reformation begann man an vielen politischen und kirchlichen Verhältnissen zu rütteln. Denn längst schon waren Handwerker und Gewerbe zur Geltung gelangt, längst schon pflegten in bischöflichen Stiften „die Bürgerschaft der Städte und Märkte und der Adel des Landes nicht nur bei jeweiliger Verwendung des bischöflichen Stuhles nicht unwichtige Potenzen bei der Neuwahl zu sein, sondern auch in wichtigen Angelegenheiten der Landesregierung bedeutenden Einfluß zu üben. Jeder Eingriff in diese Vorrechte, jede Nichtberechtigung oder Vernachlässigung solcher Institutionen, sie mochten von der einen oder der anderen Seite kommen, mußten daher notwendig zu Reibungen führen und das Band lockern, welches Fürst und Nation zusammenhielt“ [1]).

II. Kunst und Kulturhistorische Faktoren.

Die geschichtliche Entwicklung der Salzburger Lande läßt es nicht merkwürdig erscheinen, daß gerade im XIV. Jahrhundert und im Beginne des XV. in Salzburg wie in den anderen Gebietsteilen des österreichischen Kaiserstaates ein bedeutendes Nachlassen der künstlerischen Tätigkeit eintrat, die erst mit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wieder stärker

[1]) G. Pezolt a. a. O.

einzusetzen begann[1]). Denn das letzte Viertel dieses Jahrhunderts brachte dem Erzstifte eine gewisse Ruhe, die ein schnelles Aufblühen des reichen Landes ermöglichte. Tauernhandel und Bergsegen hoben den Wohlstand der Bevölkerung und dieser wiederum weckte einen vorher unerhörten Baueifer. An anderthalb Hundert gotischer Kirchen und Kirchlein sind im Laufe des Jahrhunderts im Salzburger Lande entstanden[2]). Diese Bauten gehören fast ausnahmlos der Spätgotik an[3]).

Im Gegensatz zu der von Hierarchie und Adel getragenen romanischen Zeit ist die Salzburger Gotik entsprechend der geschichtlichen Entwicklung des Volkes von naturwüchsiger, rustikaler, geradezu demokratischer Wesenheit. „Der schlichte Zug praktisch verständiger Solidität in äußerster Einfachheit beherrscht fast alle diese aus der Mitte des Volkes hervorgegangenen Bauwerke“[4]). Da sich auf religiösem wie auf profanem Gebiete gleicher Baueifer regte, lag ein großer künstlerischer Bedarf zur stilgerechten Ausstattung und Ausschmückung der Bauwerke vor. So kam es, daß das XV. Jahrhundert für Salzburg eine Blütezeit des gesamten heimischen Kunst- und Gewerbelebens wurde.

Wegen der großen Ausdehnung und den mannigfachen Volkscharakteren des Erzbistums ist ein einheitlicher Zug in der Kunst des Gesamtgebietes

---

[1]) G. Heider a. a. O.

[2]) R. Stiaßny, Altsalzburger Tafelbilder. Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien B. XXIV. S. 49.

[3]) A. von Steinhauser: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. 6. Wien 1889. S. 512.

[4]) ibid. S. 518.

ausgeschlossen. Volkszusammenhänge und von Natur gegebene Abgrenzungen bestimmen die Schulgebiete.

Von jeher war das erzbischöfliche Salzburg, „das alte Kulturzentrum des deutschen Südostens", ein Hauptsitz des Kunstlebens für das jetzige Oberbayern [1]), von dem ein großer Teil zur Salzburger Diözese gehörte. Die Diözesangrenze fiel während des XV. und XVI. Jahrhunderts im wesentlichen mit den natürlichen Grenzlinien des Inn-Salzach-Kreises zusammen: im Westen und Norden mit dem Flußlaufe des Inn, im Osten mit der Salzach, im Süden bot das Gebirge gegen Tirol eine wirksame Scheide.

Während der Inn im Westen die Münchener Kunstzone, im Norden die Landshuter Schule von dem Inn-Salzacher-Kunstkreise trennt, genau wie die Salzach im Osten die österreichische Kunstweise abschließt, bildeten beide Flüsse gleichzeitig ein kunstvermittelndes Glied und zwar in ihrer Längsausdehnung, in ihrem Laufe von Süden nach Norden. Der außerordentlich starke Verkehr, der während des Mittelalters auf diesen Flüssen herrschte [2]), unterstützt die Annahme, daß sie als Vermittler fremder Kunsteinflüsse aufzufassen sind. Für die Entwicklung und den Charakter der Kunst des Inn-Salzach-Gebietes ist dies von entscheidender Bedeutung.

Naturgemäß geht die künstlerische Entwicklung in diesem Gebiete parallel der der ganzen deutschen Kunst. So zeigt sich auch hier in der plastischen Kunst die Stilwandlung um die Mitte des XV. Jahrhunderts

---

[1]) Sighart: Gesch. d. bild. Künste im Königreich Bayern. 1863. S. 569.

[2]) Bühler a. a. O. S. 8, Anm. 1.

schon vorbereitet in der Blüte der deutschen Plastik im XIII. Jahrhundert.

Schon seit dem Schlusse des XIII. Jahrhunderts hatte die Kunstpflege ihre Heimat in den städtischen Kreisen gefunden; dem Bürgertum entsprechende Anschauungen und Vorstellungen beginnen die Phantasie des zünftig gewordenen Künstlers zu erfüllen. „Mit diesen Änderungen in den äußeren Kunstverhältnissen geht notwendigerweise auch eine Stiländerung Hand in Hand. Wie die Architektur, auf städtischem Boden verpflanzt, von bürgerlichen Künstlern für die bürgerliche Gemeinde errichtet, einen neuen Charakter gewinnt, so nimmt auch die bildende Kunst einen anderen Geist an“ [1]). Der Reichtum und die lebendige Gegenwärtigkeit der Darstellung treten in den Vordergrund. Leise Regungen menschlichen Empfindens, feine Belebungsmotive beginnen sich in die feierlich ernste, noch architektonisch gebundene Darstellung einzuschleichen. Unterstützt durch die Einwirkung neuer Aufgaben, die der Plastik aus der Forderung nach porträtmäßiger Darstellung bei den Grabmonumenten erwuchsen [2]), wurden die Künstler im Laufe des XIV. Jahrhunderts mit den notwendigsten technischen Erfordernissen so ver-

---

[1]) A. Springer: Ikonogr. Studien. Mitt. d. k. k. Zentr.-Kom. 1860. S. 129.

[2]) Versuche porträtmäßiger Darstellung finden sich schon um die Wende des XII. Jahrhunderts. Die Darstellung Friedrich Barbarossas am Portale des Domes zu Freising und ferner aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts, ein Relief des Kaisers im Kreuzgang St. Zeno bei Reichenhall. Cf. B. Riehl: Gesch. d. Stein- u. Holzplastik in Oberbayern vom XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. S. 8. S. 16 Abhandlung d. k. bayer. Akad. d. Wiss. III. Kl. XXIII. Bd. I. Abt.

traut, daß sie mit ihrer gereifteren Formensprache ein starkes, seelisches Leben zum Ausdruck zu bringen vermochten. Für diese Entwicklung war das treibende Moment die seit dem XIII. Jahrhundert stets wachsende Kraft der Naturbeobachtung. Diese nahm um die Mitte des XV. Jahrhunderts ein solche Intensität an, daß sie den Grund zu der Stilwandlung in dieser Zeit legte.

Diese Stilwandlung reifte im Inn-Salzach-Gebiete nur langsam heran. Hier vereinigten sich viele Momente, die im Laufe des XIV. und im Anfang des XV. Jahrhunderts gewonnene Formensprache noch lange Zeit fortleben zu lassen. Für das zähe Festhalten an den weichen, großzügigen Formen des beginnenden XV. Jahrhunderts ist der Umstand von Bedeutung, daß durch den Reichtum der Marmorbrüche im Salzburger Gebiete die Steinskulptur in der Kunstproduktivität der Salzachstädte und des Innviertels führend voranging[1]). Weiter verbreitet, inniger mit dem Leben des Volkes verknüpft war allerdings in dieser unerschöpflichen Holzgegend die Holzschnitzerei. „Gerade ihre Volkstümlichkeit aber, der gewerbsmäßige Betrieb für Hausindustrie scheint hier eine Schranke des künstlerischen Fortschrittes gebildet“[2]) und somit ein starreres Festhalten an der traditionellen Formensprache bedingt zu haben. Daß die besseren Arbeiten dieser Gegend mehr den Charakter der Stein- als der Holzplastik tragen, wie dies Stiaßny bemerkt)[3], kann nicht behauptet werden. Vielmehr hat die technische Schulung zu-

[1]) Stiaßny a. a. O. S. 50.
[2]) Stiaßny a. a. O. S. 50.
[3]) ibid. S. 50.

sammen mit dem Streben nach Naturwahrheit bei der fortgeschrittenen Formbildung der Mitte des XV. Jahrhunderts die Scheidung zwischen Holz- und Steinstil sich auch hier scharf vollziehen lassen. Daß diese besseren Arbeiten so oft von einer großzügigen, weichen Formenbehandlung Zeugnis ablegen, findet wohl seinen Grund in der dem Salzach-Gebiet eigenen Formbehandlung, die sich naturgemäß bei den besten Arbeiten am charakteristischsten ausspricht.

Die Formensprache der Inn-Salzach-Gegend verdankt ihre charakteristische Gestaltung den tiroler und italienischen Anregungen. Für die Malerei des Inn-Salzach-Gebietes hat B. Riehl diese Zusammenhänge aufs eingehendste nachgewiesen. „Ein Hauptsitz der oberbayerischen Malerei, sagt er, ist die Inngegend; der spezifische Charakter der gesamten Kunst dieser Gegend wird nun aber grundlegend beeinflußt durch den Zusammenhang mit der Kunst Südtirols, deren Eigenart wieder wesentlich ihre Beziehungen zu Oberitalien bedingen“ [1]). Denn „die mächtige Bewegung, welche durch die Freskomalerei des XIV. Jahrhunderts sich über das ganze Kunstleben Oberitaliens verbreitete, schlug ihre Wellen von Oberitalien aus nach Tirol; ja dieselbe ging weiter von da zunächst nach Bayern und Salzburg [2]).“

Durch Anknüpfung an die Kunst Paduas fand die Tiroler Schule mit dem Kunstmittelpunkte Bozen und weiterhin mit dem Hauptorte Brixen in Tirol ihren

[4]) B. Riehl: Studien zur Gesch. der bayer. Malerei des XV. Jahrh. München 1895. S. 60.

[5]) H. Semper: D. Sammlung Alttiroler Tafelbilder im erzbisch. Klerikalmuseum zu Freising. Oberb. Archiv Bd. 49 S. 464.

Weg durch das Pustertal bis zum Brenner und selbst jenseits des Brenner, aufwärts im Inntale, bis Hall und Schwaz, nachweisbar an dem um 1521 entstandenen Zyklus von Wandgemälden im Kreuzgange der Franziskanerkirche zu Schwaz[1]). Bis hierher zeigt sich deutlich jener alte, stete Einfluß italienischer Kunst. Naturgemäß gründet sich dieser Einfluß auf den beständigen Verkehr der miteinander verbundenen Städte, sich von Ort zu Ort langsam fortpflanzend, indem er sich, je weiter er nach Norden kommt, mehr und mehr abschwächt[2]).

Jedoch muß man sich hüten, die italienischen Elemente in der tiroler Kunst und damit den italienischen Einfluß auf die Kunst des Inn-Salzach-Kreises zu überschätzen. Die tiroler Kunst besitzt ihre eigenen, selbständigen Formen. Was an Italienischem in der tiroler Kunst zu bemerken ist, zeigt sich oft als Fremdkörper innerhalb der aus eigenen Wurzeln entsprungenen eigenartigen Kunst, im Verlaufe der Entwicklung auf diese aufgepfropft[3]). Allein da dieser fremde Einfluß in der Zeit der Spätgotik an Stärke zunahm hat er den Charakter der spätgotischen Kunst Tirols wesentlich bestimmt.

Wie das italienische Kunstempfinden mehr die schöne Form als Selbstzweck auffaßt, oft ohne Rücksichtsnahme auf den inneren Gehalt, so lassen auch manche Werke des Inn-Salzach-Gebietes diese fernen, leisen Nachklänge italienischer Art nicht ver-

---

[1]) B. Riehl: Studien a. a. O. S. 61.

[2]) ibid. S. 60.

[3]) H. Braune: Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400. S. 12. S. 23. Innsbruck 1906.

missen. Tiefe des Ausdrucks war dieser Kunst keineswegs das bedeutsamste Ziel.

Der Neigung zu einer die individuellen Verschiedenheiten stark verschleiernden Formgebung gesellt sich eine derselben Neigung entsprechende charakteristische Auswahl des Stoffes. Nicht tiefste, seelische Erschütterung wird der Darstellung für wert befunden, vielmehr entspricht ein fernes, unbestimmbares Hinträumen, ein Sichversenken in eine mystische Gefühlswelt den Ausdrucksmitteln dieser Künstlergruppe. Ihrem Charakter wie ihrer Kunstauffassung kommt die künstlerische Tradition der Formgebung und die Anregungen aus fremden Kunstzusammenhängen entgegen.

Trotz der eingreifenden Momente, die ein längeres Festhalten an der Formgebung des XV. Jahrhunderts bedingen, tritt dennoch, dem allgemeinen Entwicklungsgange der deutschen Kunst entsprechend um die Mitte des XV. Jahrhunderts deutlich die Stilwandlung ein. Als Gegensatz gegen die vorausgehende Epoche ist jetzt die Loslösung der Plastik von der Architektur bedeutungsvoll. Allein die alte Tradition, das alte Abhängigkeitsverhältnis der Plastik von der Architektur lebte in dem Stilgefühl des einzelnen Künstlers während dieser Stilwandlung um die Mitte des XV. Jahrhunderts noch fort. Dies aber ist höchst bedeutungsvoll. Denn dadurch wurde ein Schematisieren der Form verhindert, das so leicht hätte überhand nehmen können, wäre die Rücksichtnahme auf das Zusammenwirken aller Künste schon geschwunden gewesen. Wie die kleinen oft unscheinbaren Landkirchen alle ein individuelles Gepräge tragen, weil jede einzelne „mit ihrer ländlichen Umgebung wohlklingend und

sehr fein zusammenstimmt und doch ein tadelloses Ebenmaß der Verhältnisse zeigt“ [1]), so verdankt auch jetzt noch jedes Werk, jeder Altar dem Raume, für den er bestellt wurde, seine besondere Form und Gliederung.

Natürlich war mit den veränderten Lebensbedingungen der Architektur im XV. Jahrhundert eine Lockerung des Verhältnisses von Architektur und Plastik eingetreten. Denn die Architektur des XV. Jahrhunderts kam mit ihrer aufkeimenden Neigung nach Großzügigkeit, mit ihrer Sucht nach der Wirkung rein architektonischer Verhältnisse einer Loslösung der Plastik aus den Schranken der Architektur entgegen, weil sie der Plastik die Gelegenheit zur Ausschmückung und Beihilfe in der Wirkung des Bauwerks nahm. Wenn auch diese Lockerung genügte, den schwindenden Sinn für Monumentalität und Größenverhältnisse allmählich zu vernichten, so bot die neue Zeit dafür reichen Ersatz. Die Naturbeobachtung und der sich schärfende Blick für das Wesen des organischen Zusammenhanges eines Naturganzen gewährte bald eine gewisse Sicherheit in der Formbildung und eine Kenntnis natürlicher und künstlerischer Gesetzmäßigkeiten, die der einzelnen Kunstgattung die Kraft selbständiger Ausgestaltung eines Kunstwerkes verlieh. Daß dabei das Zusammenwirken aller Künste noch nicht ganz vernachlässigt wurde, konnte der Entwicklung nur vorteilhaft sein.

Ein Unterschied in der Behandlung der verschiedenen Materiale tritt in dem Inn-Salzach-Gebiete

---

[1]) A. von Steinhauser: Die österreichisch-ungarische Monarchie a. a. O. S. 518.

nicht so stark hervor wie in anderen Gegenden, weil dieser Gruppe gerade ein weicher, großzügiger Formensinn zu eigen ist. Daraus resultiert eine gewisse Ähnlichkeit mit der schwäbischen, namentlich der Augsburger Kunstweise. Diese Verwandtschaft künstlerischer Anschauung findet auch darin ihren Ausdruck, daß schwäbische Art dauernd in Salzburg Anklang gefunden hat[1]). Deutlich zeigt sich dieses in der Malerei. So stehen mit Multscher z. B. noch sechs Passionsbilder von 1467 in der Stiftskirche in Laufen in Verbindung[2]). Auch Conrad Laib war ein aus dem Reich zugezogener Schwabe. Noch Manche andere Berührungspunkte mit der schwäbischen Schule finden sich in Salzburger Kunstwerken, zumal in der ersten Zeit des XVI. Jahrhunderts, wo Augsburger Einfluß vorzuherrschen beginnt, so z. B. in dem 1521 datierten Altärchen der Salinenkapelle zu Reichenhall[3]), jetzt im bayerischen Nationalmuseum. So auch schon früher, mehr in der Art Zeitbloms, in den etwas älteren Altarflügeln aus Vigaun bei Hallein, jetzt im städtischen Museum in Salzburg. Was die schwäbische Kunst von dieser Salzburger Gruppe scheidet, ist das tiefere Eindringen in das Seelenleben des Darzustellenden. Trotz feinen Betonens eines zarten Empfindungslebens mangelt den Salzburger Künstlern die Tiefe der Charakteristik.

Gegen die dramatische, durchaus das Charakteristische hervorhebende Kunstauffassung der Münchener Schule im Zusammenhang mit ihrer etwas derben,

[1]) R. Stiaßny a. a. O. S. 61.
[2]) ibid. S. 63.
[3]) ibid. S. 63 und 64.

allein tief innerlichen Formensprache, braucht man die Inn-Salzach-Schule nicht abzugrenzen. Die Eigentümlichkeiten der Schulzusammenhänge sind zu charakteristisch. Deshalb bleiben dennoch in bezug auf Werke eines Mischstiles Zweifel bezüglich der Herkunft nicht ausgeschlossen, um so mehr als oft handwerksmäßig aufgefaßte, tiroler Einwirkungen in ihrer etwas breiten, derben Formensprache Gestalt und Gehalt bayerischer Werke der Münchener Kunstzone annehmen. Da die Herkunft solcher handwerksmäßigen Arbeiten nun nicht mit Sicherheit festzustellen ist und man meistenteils zu der Annahme greifen muß, daß der jetzige Aufbewahrungsort den näheren oder entfernteren Umkreis des Herstellungsortes bedinge, so muß wohl die Mehrzahl derartiger Werke der Kunst des Inn-Salzach-Gebietes zugezählt werden, es sei denn, daß stilistische Merkmale mit Sicherheit einen anderen Schulzusammenhang bestimmen.

Es ist selbstverständlich, daß das Gebiet der Schule nicht genau mit Inn und Salzach abschließt, vielmehr zeigt sich an den Genzen ein Hinüber und Herüber der verschiedenen Kunstzonen. Werke, deren Schulzusammenhang mir an der Grenze durchaus zweifelhaft erschien, habe ich, soweit sie nicht von hervorragendem Kunstwerte waren, nicht erwähnt, um den Charakter der Schule nicht zu verwischen. So schien es mir auch nicht erforderlich, den Einwirkungen kleinerer Schulzusammenhänge nachzugehen. Im Gegenteil habe ich mich bemüht, den großen, einheitlichen Zug dieser Schule, ihre natürliche Entwicklung innerhalb der deutschen Plastik und die für dieses Ge-

biet charakteristischen Merkmale hervorzuheben, um ein möglichst klares und abgerundetes Bild von dem Schaffen der Künstler jener Zeit und jenes Gebietes zu gewinnen.

Darum war es notwendig, einen kleinen Landstrich östlich des Innlaufes aus dem Zusammenhange der Kunst des Inn-Salzach-Kreises auszuscheiden. Er fällt ungefähr mit den Grenzen des Bezirksamtes Wasserburg zusammen. Der Charakter der Kunstwerke dieses Gebietes weist auf einen anderen Schulzusammenhang. Wenn hier nicht eine Verbindung mit der Münchener Kunst angenommen werden muß, so ist es wahrscheinlich, daß Wasserburg ein Kunstzentrum für sich gebildet hat.

Daß auf dem Gebiete kein Künstlername festzustellen war, kann nicht befremden, da bis jetzt noch gar keine archivalen Vorarbeiten vorliegen. Und aus diesen allein können gesicherte Resultate gewonnen werden. Ohnehin wäre der vereinzelte Name eines Künstlers bei der Fülle der Werke ohne entscheidende Bedeutung. Denn bei dem völligen Mangel zusammenfassender Vorarbeiten erscheint allein eine historisch-stilistische Betrachtung zweckdienlich.

B. Die Holzplastik des Inn-Salzach-Gebietes.

I. Werke der Stilwandlung um die Mitte des XV. Jahrhunderts.

Das Bezirksamt Berchtesgaden ist seiner Lage nach Salzburger Einflüssen am ehesten zugänglich. Die kirchliche Kunst, die durchaus von Salzburg abhängig ist konnte hier deshalb eine so günstige Entwicklung

erfahren, weil alle Kirchen des Landbezirkes den Klöstern einverleibt waren. Dadurch beherrschten diese vollständig die Kunstpflege des Gebietes[1]). In der Geschichte dieser Klöster gründet die enge Verbindung mit Salzburg. So war das Kloster Berchtesgaden, dessen Stiftsland als Reichslehen galt und dessen Pröbste Reichsfürsten waren, im XIV. Jahrhundert durch schlechte Finanzwirtschaft der Pröbste vollkommen in ein Abhängigkeitsverhältnis von Salzburg geraten, ja in den Jahren 1392—1409 sogar dem Erzbistume inkorporiert[2]). Das Kloster Höglwörth wurde von Salzburg konstituiert und war abhängig vom Domkapitel in Salzburg, welches das Recht besaß, den Probst zu präsentieren. Am selbständigsten hielt sich St. Zeno. Seine bedeutsame Zeit fällt in das Ende des XV. Jahrhunderts, so daß der rege Kunsteifer des Klosters hauptsächlich der Spätgotik zugute kam. Doch auch hier stammen die künstlerischen Anregungen aus Salzburg. Italienischer Formensinn kann indessen nur ganz indirekt die Kunstweise beeinflußt haben. Denn „trotz der mannigfachen politischen und kommerziellen Beziehungen, welche das Land mit Italien in Verbindung bringen, und trotz der hohen Entwicklungsstufe der dortigen Architektur, sind Einflüsse von jenseits der Alpen nur spärlich vorhanden“[3]). Zwar scheinen bei den reich skulptierten gotischen Marmorportalen fertige Versatzstücke aus südalpinen Steinbrüchen verwandt worden zu sein.

[1]) Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom XI. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. München. S. 2856.

[2]) E. von Koch-Sternfeld: Gesch. d. Fürstentums Berchtesgaden II. S. 40ff. (1815).

[3]) Dohme, Gesch. der deutschen Architektur S. 97.

Allein daß bei dem Versand solcher Versatzstücke hauptsächlich Salzburger und Halleiner Werkstätten in Betracht kamen, ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen. Ist dies doch für ein Portal der Stiftskirche in Laufen vom Jahre 1636 aktenmäßig nachgewiesen[1]).

Der enge Zusammenhang des Berchtesgadener Landes mit Salzburg ist deshalb so wichtig, weil Berchtesgaden zusammen mit dem östlichen Teile des Rosenheimer Bezirksamtes die südliche Begrenzung des Inn-Salzach-Kreises bildet und damit gleichsam die Basis, auf der sich die Kunst des Gebietes aufbaute. Die Rosenheimer Gegend ist insofern von spezifischer Bedeutung als sich hier der italienische Einfluß, durch den Inn vermittelt, am stärksten geltend macht.

In dem Bezirksamte Berchtesgaden sind zwei allerdings handwerksmäßige Arbeiten des XV. Jahrhunderts für die stilistische Entwicklung der Holzplastik von Interesse. Die Apostelfolge in Ramsau[2]), die ich nur zum Vergleich mit einer ähnlichen Arbeit in Schellenberg heranziehen möchte, wirkt vermöge ihrer Stilreinheit klar und in sich abgeschlossen. Noch zeigt jede Linie, jede Falte den dekorativen Schwung, der der gotischen Linienführung zu eigen, noch steht die weiche Behandlung des Gewandes und die geringe Körperlichkeit der Gestalten in harmonischem Zusammenhange mit dem leise verträumten Ausdruck der Gesichter, der gerade für die Salzburger Werke charakteristisch. Es ist noch ganz die Kunst des be-

[1]) Kunstdenkm. S. 2862.

[2]) Kunstdenkm. S. 3009, dort auch Abb.

ginnenden XV. Jahrhunderts aus den zwanziger oder dreißiger Jahren.

Nur ein Jahrzehnt später und aus ganz ähnlichen Formen spricht schon ein anderer Geist. Wohl steht die Apostelfolge in Schellenberg[1]) dem früheren Stile noch bedeutend näher, so in den stark vorherrschenden wellenförmigen Bewegungen der Gewänder, namentlich in den von den Unterarmen herabhängenden Mantelenden. Allein diese Wellenbewegungen sind schon in anderen Zusammenhängen gesehen, hier und da schon leise durch stärkere Betonung unausgeglichener, eckiger Faltenzüge unterbrochen. Auch das seelische Leben ist mannigfaltiger, nicht mehr so zu einer Einheit zusammengefaßt. Es sind nur die allerfernsten kaum vernehmbaren Anklänge einer neuen Zeit.

Übersichtlicher wegen der größeren Zahl der erhaltenen Denkmale tritt die Entwicklung dieses Übergangsstils in den Bezirksämtern Altötting und Mühldorf zutage. Hier treffen mannigfache Kunstcharaktere zusammen. In dem Gebiete nördlich des Inn die Einwirkungen der Landshuter und der Freisinger Schule; der Einfluß der Münchener Schule findet seine Konzentration in Altötting. Die regen Beziehungen, die das Wittelbachsche Fürstenhaus mit dem Wallfahrtsorte Altötting unterhielt, waren Ursache, daß schon vom Ausgang des Mittelalters an Künstler, die für den Münchener Hof arbeiteten, auch für Altötting tätig waren[1]). Allein bei diesen Werken der Münchener Hofkünstler wird es sich meist um hervorragende Kunstschöpfungen gehandelt haben, deren Stileigentümlichkeit klar den

[1]) Kunstdenkm. S. 3015 Abb. 3017, 3018.

Schulzusammenhang erkennen läßt. Für das Mittelgut der Werke des Inn-Salzach-Gebietes bleiben die Salzburger Anregungen bestimmend wegen der Zugehörigkeit des Gebietes zur Salzburger Diözese.

Altötting und Mühldorf sind als nördlicher Abschluß des Inn-Salzach-Kreises in Bezug auf die Schaffensweise dem Süden durchaus verschieden. Das Wirken der Klöster, die in dem Berchtesgadener Gebiete die sichere Grundlage einer festen Tradition bildeten und damit eine gewisse Gruppierung der künstlerischen Tätigkeit um das Kloster als Zentrale gewährleisteten, fällt im Norden fort. Die natürliche Folge ist eine gewisse Dezentralisation, eine größere Mannigfaltigkeit der Ausdrucksweise, die noch verstärkt wird durch die Anregung, die fremde Schulzusammenhänge bedingten.

Im XIV. Jahrhundert hatte die Baukunst im Altöttinger Kreise schon in ziemlicher Blüte gestanden[2]). Stammte doch Hans Stettheimer, einer der erfolgreichsten Baumeister jener Zeit, dessen Schulung im Lande selbst vor sich gegangen sein muß, aus Burghausen. Diese Kunstblüte reicht jedenfalls in das XV. Jahrhundert hinein. Daher findet sich gerade hier im Norden eine größere Zahl von Werken aus dem Anfange dieses Jahrhunderts.

Das Eckige der Erscheinung, das um die Zeit der Stilwandlung sich hier und dort geltend macht, entspringt der wachsenden Naturbeobachtung, die den Künstler dazu führte, seinem veränderten Wollen durch neue Formen gerecht zu werden. Die einzelnen Teile

---

[1]) Kunstdenkm. S. 2316.

[2]) Kunstdenkm. S. 2307.

des menschlichen Körpers sucht er klarer zu beobachten und naturwahrer zu bilden, derart, daß er je nach seiner Begabung hier auf ein einzelnes Glied des menschlichen Körpers seine Beobachtung richtet, dort vielleicht der organischen Verbindung verschiedener Körperteile nachgeht, während er in anderen Dingen an der überlieferten Sprache festhält.

Von besonderer Bedeutung für die stilistische Entwicklung und Formbildung dieser Periode sind die Mariendarstellungen. Abgesehen von dem rein formalen Problem der Zusammenfassung zweier menschlicher Wesen zu einer einheitlichen Wirkung, mußte die künstlerische Gestaltung des Zusammenlebens von Mutter und Kind dem Künstler stets mehr und mehr Anregung bieten, den Ausdrucksmöglichkeiten des seelischen Lebens nachzugehen, um die Wechselbeziehungen zwischen Mutter und Kind zu offenbaren. Bis zum Beginn des XV. Jahrhunderts war der Künstler dazu noch nicht imstande. Denn erst im beginnenden XV. Jahrhundert füllten sich die Formen, die bis dahin meist noch ein wenig allgemein und leer waren, noch starr, und befangen im Ausdruck mit frischem, starkem Leben[1]). Daß sich von der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts an die Ausdrucksmittel des einzelnen stets individueller gestalten, findet seinen Grund sowohl in dem starken Streben der Plastik nach kraftvoller Belebung wie auch in der beginnenden Verschmelzung dieses neuen Lebens mit geeigneten, neuen Formen. Dabei gewinnen selbst handwerksmäßige Arbeiten durch die Art, wie der mittelalterliche Künstler an der traditionellen Formgebung haftend, mit den

---

[1]) B. Riehl: Gesch. der Stein- und Holzplastik a. a. O. S. 66.

formalen Errungenschaften der Zeit durch eigene, persönliche Naturbeobachtung fortschreitet, für die künstlerische Entwicklung Interesse.

Für diese Merkmale der Übergangszeit ist die Madonna in Töging[1]) (B.-A. Altötting) charakteristisch. Sie zeigt noch deutlich die Zusammenhänge mit dem Stil des beginnenden XV. Jahrhunderts. Die langgezogenen Falten des Gewandes in ununterbrochenen Linienzügen ohne scharfe Brechung klingen an die frühere Zeit an, namentlich in der Art, wie das Gewand von beiden Armen Marias wellenförmig nach unten abfällt. Jedoch tragen kleine, reizvolle Einzelmotive schon das Gepräge individueller Behandlung. Der früher in weichen Bewegungen sich auf den Boden lagernde Gewandsaum weist schärfere Brüche auf. Das Gewand schmiegt sich dem Körper ein wenig enger an. Mit dem erwachenden Naturverständnis vertrug es sich nicht mehr, die Körperformen ganz und gar unter dem Gewande zu verbergen, namentlich nicht für die Künstler des Inn-Salzach-Gebietes. Ihnen ist ein durchaus bewußtes Streben eigen, den Körperformen mehr und mehr Bedeutung einzuräumen, so daß in der Bewegung des Körpers die Lage des Gewandes begründet erscheint.

Sehr steif und in ihren Proportionen verfehlt sind beide Arme gebildet. Man empfindet noch, wie die Figur aus dem eckigen Blocke des Holzes herausgeschnitten ist. Etwas von dieser Eckigkeit haftet ihr an. Nur das Gesicht und der Kopf zeigen eine feinere Bildung. Das anmutig geordnete Kopftuch und die von der rechten Seite hervorquellenden Locken

[1]) Kunstdenkm. S. 2630.

zeugen von gutem Geschmack. Unterschiede einer stofflichen Behandlung finden sich noch nicht; so zeigt sich zumal in der Gesichtsbildung in den einzelnen Teilen stets dieselbe harte, unstoffliche Auffassung: Augen und Augenlider, Wangen und Schläfe, alles trägt dieselbe Art der Behandlung. Zwischen der Bildung weichen Fleisches und fester Knochen ist noch kein Unterschied: alles Merkmale, die dem Mittelgut der Werke der Mitte des XV. Jahrhunderts anhaften. Handwerkmäßige Arbeit hält sich naturgemäß länger in den schon betretenen Bahnen stärkerer Vorgänger.

Als folgerichtige Entwicklung aus der Madonna in Töging treten bei der Maria in Nieder-Gottsau[1]) aus der Mitte des XV. Jahrhunderts neben den lang herabhängenden Falten mit ihren weichen, wellenförmigen Bewegungen gebrochene, knitterige Faltenzüge auf, bei einer Madonna im Salzburger städtischen Museum aus Berndorf in Oberösterreich feine Motivierungen von Gewand und Faltenwurf durch die Körperformen. Der Mantel dieser Madonna, der über dem rechten Unterarme liegt, zieht sich in natürlich gebildeten, detailliert behandelten Schoßfalten zur linken Hüfte und ist dort in den Ledergürtel gesteckt, so daß sein Ende in wellenförmigen Linien, ein Nachklang früherer Zeiten, bis unter das Knie herabfällt. So bildet der weiche, schmiegsame Saum einen wirksamen Übergang zu den großzügigen, fast parallelen Falten des von der Schulter über den linken Arm bis zur Erde herabwallenden Obergewandes. Durch den unterhalb der Brust den Körper umschlies-

[1]) Kunstdenkm. S. 2588, dort Abb.

senden Gürtel schmiegt sich das Untergewand den Körperformem dicht an in ruhiger, feiner Fältelung, in wirksamen Kontrast zu der zügigen Behandlung des Mantels. Das Haar legt sich in kleinen Wellen um Gesicht und Hals, die Ohren durchaus verdeckend. Die nachlässige Behandlung des Mundes und die seltsame Bildung des Kinnes lassen die Vermutung aufkommen, daß die Figur nicht vollendet.

Während eine gewisse Eintönigkeit und Leere dem Ausdruck aller Heiligenfiguren eignet, zeigt sich in der Bildung des Gesichtes unter dem Halbmonde, auf dem die Madonna steht, die Neigung zu stärkerer, individueller Gestaltung, ja zu einer Art Porträtbildung, wie das Gesicht im Halbmond bei dieser Madonna wie auch bei der in Nieder-Gottsau beweist.

Die Entwicklung der neuen Formen aus dem Stil des beginnenden XV. Jahrhunderts spricht sich bei den Darstellungen der Pieta gut aus Wegen der Schwierigkeit, die sie dem Künstler in Komposition und Ausdruck bieten, sind sie gerade für diese Übergangszeit von Interesse. Die Komposition fordert die Verbindung zweier gleich großer Gestalten zu einer künstlerischen Einheit und zwar in einer Form, die eine zusammenfassende Darstellung sehr erschwert. Der Inn-Salzach-Schule ist die Lösung dieses Problems nur ganz selten gelungen[1]). Es gründet dies darin, daß das Vesperbild, das der etwas weichen, oft verträumten Kunstweise des Inn-Salzach-Gebietes ferne lag, zu einer Zeit geschaffen wurde, in der die Formenkenntnis noch auf geringer Höhe stand.

---

[1]) Eine vorzügliche Arbeit der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist die Pieta aus Seeon, jetzt im bayer. Nat.-Museum.

Das XIV. und beginnende XV. Jahrhundert besaß eine starke Vorliebe für diesen Stoff. Plötzlich um die Mitte des Jahrhunderts wandte man sich fast ganz von diesem Gegenstande ab. In der geringen Zahl der Vesperbilder aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts mag wohl die Erklärung liegen für das Haften an der Tradition, das bei Darstellungen der Pieta auffällt.

Aus der Mitte des Jahrhunderts finden sich nur zwei Arbeiten in der Gegend um Truchtlaching (B.-A. Traunstein).

Obwohl Truchtlaching zum Kloster Baumburg gehörte, ist hier wie in der Umgebung des Klosters aus dieser frühen Zeit wenig bedeutendes erhalten. Es hat dies seinen Grund in der Armut des Klosters in dieser Zeit. Das Kloster hatte nämlich seit Erweiterung der Kirche mit steten Geldsorgen zu kämpfen. So verkaufte am 24. April 1435 der Probst von Baumburg und die Zechpröbste von Truchtlaching „aus ehehafter Not des Baues der Kirche wegen ein Gütel“ [1]).

Die Pieta in Truchtlaching [2]) ist Handwerksarbeit; in den Formen und den Proportionen vollkommen vergriffen. Daher die starken Anklänge an die frühere Periode: die weiche Faltengebung, die kleine Bildung des Körpers Christi und die zu dünnen Extremitäten. Nur in der Modellierung der Arme erkennt man eine gewisse Beobachtung der anatomischen Verhältnisse.

Fortgeschrittener und weniger handwerksmäßig

---

[1]) Oberbayer. Archiv XXVII, 91; XXVIII, 315. Kunstdenkm. S. 1881.

[2]) Kunstdenkm. S. 1882.

ist die Darstellung in Heilig Kreuz[1]). Die ziemlich steif geschnittenen Schoßfalten sowie die wellenförmige Bildung der Falten des horizental auf dem Boden aufliegenden Gewandes deuten schon auf die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts. Sehr fein, aber stofflich wenig gut empfunden ist das Kopftuch Marias. Gesicht und merkwürdigerweise auch der Hals verraten gute Beobachtung. Der Halzansatz sowie die von dem Untergewande fest umschlossene Brust sind noch ohne klare Formenkenntnis. Die leise Andeutung des Schlüsselbeines beweist den neugewonnenen Einblick in die Bildung des menschlichen Körpers.

Das Empfindungsleben Marias zeugt von großer Kraft der Auffassung. Der Schmerzensausdruck ist in die Teile um Mund und Nase gelegt, während die Augen mit dem umgebenden Muskelpartien daran weniger teilnehmen.

Der Akt Christi ist für diese Zeit gut herausgebildet. Brust und Leib sind in ihren Einzelheiten ziemlich klar erfaßt; und in den Übergängen der einzelnen Teile macht sich schon die Neigung zu einer einheitlicheren Bildung geltend. Daß man noch erkennt, wie jeder einzelne Körperteil, Kopf, Hals, Brust und Leib, Ober- und Unterarm jeder für sich gebildet ist, jeder für sich beobachtet, liegt daran, daß die Naturbeobachtung erst verhältnismäßig kurze Zeit eingesetzt hatte, gründete darin, daß die Formenbildung in Einzelmotiven erlernt werden mußte. Darin spricht sich zugleich der große Fortschritt aus, gegenüber der früheren Zeit, die diesen klaren Blick in das Leben der Natur noch nicht in dem Maße besaß.

[1]) Kunstdenkm. S. 1791.

Die Bildung der Knie, darauf ausgehend, die Kniescheiben klar herauszuheben, ist noch zu dick; außerordentlich naturalistisch sind die Füsse und die Fußgelenke. Das Haar ist sehr scharf geschnitten nnd noch allenthalben an dem Kopf anliegend, nicht, wie es bei dieser Lage notwendig, senkrecht herabfallend. Überaus fein ist die Hand Marias unter dem Kopfe Christi. Die ausgespreizten Finger, weich auf dem Haare liegend, bieten dennoch dem Haupte eine feste Stützte. Das Gesicht Christi ist sehr fein; die Nase ziemlich tief eingesattelt mit wenig konkavem Rücken und fein hervorgehobenen Nasenflügeln. Die Augen liegen hier tiefer in dem Gesicht; sie sind gut beobachtet in ihrem geschlossenen Zustande. Auch die Art, wie Maria ihre Hand auf die beiden Hände Christi legt, spricht von einer feinen Beobachtungsgabe und einem tiefen, künstlerischen Empfinden.

Die Pieta in Sigrün[1]) (Bez.-A. Altötting) erinnert in ihrer ganzen Art an das Vesperbild in Heilig Kreuz, nur daß die individuellen Köpfe, die fast etwas von dem Modell mit seinen Zufälligkeiten an sich haben, auf die vorgeschrittenere Zeit hinweisen.

Der Gang der Entwicklung von dem Übergangsstile an bis zu der letzten Nachblüte der Gotik ist in der Inn-Salzach-Gegend am deutlichsten an den überaus zahlreichen männlichen Heiligen zu verfolgen. Andere Probleme, wie sie die bisher betrachteten Darstellungen boten, traten bei dieser Aufgabe an den Künstler heran. Denn während den weiblichen Heiligen meistens eine feine Anmut, hier und da gar Schönheit eignet, tritt bei der Darstellung der männlichen

[1]) Kunstdenkm. S. 2626.

Heiligen die Prägnanz des Ausdrucks und die Schärfe der Charakteristik in den Vordergrund.

Ein Zug nach porträtmäßiger Auffassung macht sich geltend. Deshalb beginnen seit den siebziger Jahren sich gerade bei diesen Arbeiten die einzelnen Charaktere klarer voneinander abzusetzen, die lokalen Gruppen, die spezifischen Merkmale ihrer Stammeseigentümlichkeiten fester auszuprägen. Da nun die Eigenart der Kunst des Inn-Salzach-Kreises auf einen gleichmäßig ruhigen Ausdruck bei starker Betonung des harmonischen Zusammenklanges von Linien und Formen hindrängt, so entbehren die Darstellung männlicher Heiligen dieses Gebietes noch bis zum Ende des XV. Jahrhunderts einer sicheren Charakteristik.

So kommt es, daß die gleichzeitige bayerische Plastik anderer Landstriche, so namentlich die der Kunstzone Münchens, der Plastik des Inn-Salzach-Gebietes durchaus überlegen ist. Der kraftvollen, dramatischen Begabung der Münchener Künstler, die beispielsweise in der bedeutenden Apostelfolge in Blutenburg dem ganzen Reichtume und der Tiefe religiösen Lebens beredten Ausdruck zu geben vermochte, und daneben in kernigem, eckigem Stile herbe Charaktere wie die Apostel- und Prophetenreliefs in der Münchener Frauenkirche zu schaffen imstande war, dieser urwüchsigen Kraft der Charakteristik entsprach das mehr träumerische, sinnende Wesen der Künstler des Inn-Salzach-Gebietes keineswegs. Daher gelingen die Heiligen, deren Charakter eine Anlehnung an weibliche Weichheit erlaubt, dieser Schule am besten.

Neben einer Fülle von feinen, individuellen Verschiedenheiten finden sich in diesen Heiligenfiguren vielfach äußerliche Übereinstimmungen. Daraus aber

auf direkte Zusammenhänge, die zwischen ihnen beständigen oder gar auf ein kopienhaftes Abschreiben der Formen schließen zu wollen, hieße das Wesen, mittelalterlicher Schaffensart durchaus verkennen.

Das reiche Material, das sich in diesem Gebiete findet, läßt die Grundzüge der Entwicklung ebenso klar festlegen, wie es die außerordentlich individuelle Art der Ausbildung der einzelnen Motive beweist. Feste Typenbildung war dieser Kunst fremd.

Die Werke der Übergangszeit aus der Mitte des XV. Jahrhunderts sind an ihrem seltsamen Stilgemisch leicht zu erkennen. Noch ganz befangen in der stilisierten wellenförmigen Faltengebung des beginnenden XV. Jahrhunderts verbinden sie mit der Sucht nach frischer Lebendigkeit eine eigenartige Beschränktheit im Gebrauch der stets sich gleich bleibenden Motive. Im Museum in Salzburg ist eine Andreasstatue, deren gut durchgebildeter Kopf mit dem seltsam individuell aufgefaßten Munde, das Zwiespältige, das dieser Übergangszeit eigentümlich, gut charakterisiert. Es ist ein zu langes Verharren in traditioneller Formgebung verbunden mit schon fortgeschrittener, naturwahrer Darstellung.

Das gleiche gilt für eine betende Maria und einen hl. Wolfgang desselben Museums, deren eigenartige Formensprache sich aus der Anlehnung an die tiroler Plastik erklären lassen.

Aus dem Mühldorfer Bezirke sind in Maisenberg[1]) und vor allem in St. Alban stilistisch interessante Arbeiten dieser Zeit. Aus St. Alban und aus der nächsten Umgebung des Ortes hat sich eine Fülle

[1]) Kunstdenkm. S. 2184.

guter, ja vortrefflicher Arbeiten erhalten. Allein ob sich dort ein selbständiges, kleineres Kunstzentrum gebildet hatte, läßt sich bei dem Mangel jeglichen anderen Hinweises nicht ermitteln.

Gegenüber dem Reichtume schwungvoller Linienzüge, dem weichen Wurfe der Gewänder, der nur hier und da einer schärferen, brüchigen Weise zustrebt, wie sie für die beiden Johannesstatuen in St. Alban[1]) charakteristisch, tritt in den fünfziger Jahren schüchtern eine entgegengesetzte Tendenz auf. Einfachheit, selbst Armut der Form wird vorübergehend angestrebt. In dieser starken Beschränkung auf wenige, der Natur entnommene Motive lag ein gesunder Ausweg aus der Gefahr schematischer Nachahmung überlebter Formen. Eine Zeit neuen Schauens, neuen Lernens war hereingebrochen. Beweis dafür ein hl. Petrus in Lanzing[2]), eine Statue des hl. Georg in Mehring[3]) (B.-A. Altötting), der wegen des klar erfaßten, heftigen Bewegungsmotives wie wegen der kostümlich interessanten Rüstung Beachtung verdient und ein hl. Georg in Wimpasing[4]) (B.-A. Mühldorf).

Ein Meisterwerk von hervorragendem Range aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts besitzt das Salzburger Museum in dem Reliquienschrein, der aus der Bürgerspitalpfarrkirche in Salzburg stammt. Der Schrein hat die Gestalt einer gotischen Hallenkirche mit Satteldach. Die graziösen Formen spätgotischer Ornamentik sind mit feinem Sinn für

---

[1]) Kunstdenkm. S. 2184, Abb. d. Joh. Bapt. Tafel 256.

[2]) Kunstdenkm. S. 2697.

[3]) Kunstdenkm. S. 2551 Abb. S. 2552.

[4]) Kunstdenkm. S. 2293.

dekorative Wirkung zur Einheit verwoben. Vor allem sind die vier Füllungen der Längsseiten beachtenswert, die in Form von Brustbildern die reliefartigen Darstellungen weiblicher Heiligen tragen, während an den vier Ecken auf dem vorspringenden Sockel vier ganz gleichmäßig gebildete Ritter sitzen, deren heruntergezogenes Visier das Gesicht verdeckt. Ihre Rüstung, mit den großen, plumpen Rosetten an den Kniegelenken ist in der Mitte des XV. Jahrhunderts üblich, ebenso die Form der Becken- und Barthaube. Die technische Behandlung der Ritterfiguren entspricht nicht der Qualität der Reliefschnitzereien.

In den weiblichen Köpfen spricht sich zum ersten Male im Salzburger Gebiete die ganze Innigkeit des religiösen Lebens in künstlerisch beherrschter Form aus. Die Gestalten sind je zwei in Profil oder drei Viertel Ansicht sich zugewendet und durch ausdrucksvolle Haltung und anmutige Bewegung der Hände zueinander in Beziehung gebracht. Bei allen wirkt die Art, wie das Kopftuch in weichen, einfachen Faltenzügen über die Schulter fällt, höchst anziehend. Die anmutige Bildung des Gesichtes wird dadurch wirksam gesteigert. Die zierliche Neigung des Kopfes ist leicht und locker gegeben, so daß man fühlt, wie der feine Kopf sich auf dem schlanken Halse hin und her wenden kann; und diese Bewegungsmöglichkeit geht von hier aus über auf die graziöse Haltung der Hände, von denen die Rechte bei der am feinsten durchgeführten Heiligen der Vorderseite des Schreines zierlich und charakteristisch den über die Schulter fallenden Mantel nach vorne zieht, während die noch etwas befangene linke Hand ein Buch gefaßt hält. Das Relief in der rechten Füllung der Vorderseite

bietet eine etwas gröbere Darstellung. Bewegung und Gesichtsausdruck sind nicht von der Feinheit der gegenüberstehenden Gestalt. Trotzdem zeugt auch hier die linke Hand, die so ganz leicht das vom Kopfe über die Schulter fallende Schleiertuch hält, von erlesenem Geschmack. Die rechte Hand, die geöffnet mit der Innenseite nach außen halb emporgehoben ist, scheint formalen Rücksichten ihre sonderbare Haltung zu verdanken. Es handelte sich ja darum, den Raum dekorativ zu füllen, und dazu ist diese Bewegung der Hand durchaus geeignet; ebenso wie bei der anderen Figur das starke Anpressen des Buches an den Körper der Einfügung der Gestalt in den gegebenen Raum entsprungen sein mag. Die liebenswürdige Anmut der Gesichter kann auch hier nicht über eine gewisse Ausdruckslosigkeit hinwegtäuschen, die allerdings nicht störend empfunden wird, weil sich die Gestalten so in das Kunstwerk einfügen, daß sie keinen Anspruch auf selbständige Wirkung erheben.

Daß auch Kraft der Charakteristik diesem Künstler zu eigen, das beweisen die Figuren der Rückseite des Schreines. Die inbrünstige Bewegung, mit der die betende Heilige die Hände gefaltet hat, steht mit dem Ausdruck des gesenkten Gesichtes in vollem Einklang und die Art, wie die Heilige auf der linken Seite des Schreines in ihrem Buche liest, deutet auf eine Beobachtung des Lebens, wie sie der früheren Zeit noch nicht möglich war. Bei diesen beiden Figuren scheint der Künstler dem Charakteristischen einen besonderen Wert beigelegt zu haben. Daher vielleicht die schärferen Brüche der Gewänder, daher das harte Herausarbeiten eckiger Faltenzüge.

In diesem Werke hat sich der neue Stil schon gefunden, das erste unsichere Suchen und Vorwärtsdrängen ist vorüber, die Einzelmotive werden schon harmonisch in den Zusammenhang einbezogen, wenn sie auch oft schärfer betont werden als notwendig. Dies war insofern günstig, als das unablässige Eindringen in den Organismus der Einzelformen und ihren Lebenszusammenhang Bedingung war für den gleichmäßigen Fortschritt in der Entwicklung der Kunst.

Von dieser schärferen Akzentuierung der Einzelbeobachtung redet das letzte Viertel des XV. Jahrhunderts eine deutliche Sprache.

II. Werke aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts.

Leider besitzt die Inn-Salzach-Gegend nur sehr wenige Werke aus den ersten Jahrzehnten nach der Mitte des XV. Jahrhunderts. Die vorhandenen Arbeiten tragen fast durchgehends das Gepräge des in sich gefestigten und entwickelten Stiles vom Ende des Jahrhunderts.

Von den siebziger Jahren an läßt sich die konsequente Weiterbildung des Stiles in einer fast lückenlosen Reihe verfolgen und zwar so, daß mit dem zunehmenden Reichtume des Details, mit der zunehmenden Kraft der Unterordnung der Fülle der Einzelheiten unter die Gesamtwirkung auch die Zahl der erhaltenen Denkmäler zunimmt. So gestaltet sich das Bild der Holzplastik in diesen letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts sehr reich und läßt die Individualität des

Schaffens und die regen Bestrebungen der Künstler, die einmal erfaßten Einzelmotive naturwahr auszugestalten, erkennen. Eine ziemlich sichere Datierung der Werke dieser letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts ist möglich, weil ein Votivrelief der äußeren Schloßkapelle in Burghausen sowie einige Heiligenstatuen derselben Kapelle aus historischen Gründen in die Mitte der achtziger Jahre zu setzen sind, und weil ferner aus dem Jahre 1501 auf der Feste Hohensalzburg einige wertvolle Holzschnitzereien datiert sind. Innerhalb dieser beiden festen Punkte läßt sich die Entwicklungsreihe des vorhandenen Materials sicher festlegen.

Um den Stil der letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts zu veranschaulichen und um durch den Kontrast zu der weichen Art des beginnenden Jahrhunderts die ganze Kraft der Stilwandlung kenntlich zu machen, greife ich zunächst das Votivrelief der Stifter der äußeren Schloßkapelle zu Burghausen[1]) (B.-A. Altötting) heraus.

In der Mitte der Tafel steht der leidende Heiland, mit der rechten Hand auf seine Wunde deutend. Er ist nur mit dem Mantel bekleidet. Links kniet auf einem rechteckigen Schemel ein jugendlicher Fürst in spätgotischem Plattenpanzer. Sein Gesicht ist von einer Fülle von Locken umrahmt; betend, mit gefalteten Händen, blickt er genau wie die jugendliche Fürstin an der rechten Seite aus dem Relief heraus. Die Figuren sind durch die beiden Wappenschilde als Herzog Georg der Reiche von Niederbayern-Landshut (geb. den 15. August 1435, reg. 1479—1503) und seine

[1]) Kunstdenkm. S. 2461.

Gemahlin Hedwig von Polen (geb. den 21. Sept. 1457, vermählt den 14. November 1475 in Landshut, gest. den 18. Februar 1502 in Burghausen) gekennzeichnet. Zu Häupten Christi schweben zwei Engel, die ehemals in ihren Händen Zweige hielten. Den Hintergrund bildet als wirksame Folie ein gemusterter Vorhang. Das Geburts- und das Vermählungsdatum der fürstlichen Stifter, sowie das jugendliche Alter beider machen als Annahme der Entstehung die Jahre 1480—85 notwendig. Dieser Datierung entspricht sowohl Zeitkostüm wie Stil des Reliefs.

Da der Stifter der Kirche ein Fürst von Niederbayern-Landshut, ist die Annahme, daß dieses Relief die Arbeit eines Landshuter Künstlers sein könne, wohl gerechtfertigt. Allein schon der Bau der Kapelle, die auch eine Stiftung dieses Landshuter Fürsten ist, hängt durchaus mit der Kunst der Inn-Salzach-Gegend zusammen. So kommt die Rippenverhakung der Gewölbe auch an der westlichen Vorhalle der spätgotischen Pfarrkirche in Braunau am Inn vor, so finden sich, nur noch reicher, die dekorativen Rippenverhakungen und Rippenverästelungen an der spätgotischen Nonnbergkirche in Salzburg, so die Unterschneidung der Rippenanfänge in der 1447 geweihten Klosterkirche von Mondsee. Diese Momente, sowie die derben Rundstäbe am Sturz des Portales, die man öfter an spätgotischen Bauten der Salzachgegend findet, weisen auf die Entstehung der Kirche innerhalb des Inn-Salzach Kreises hin. Vielleicht kommt für den Bau der Kapelle sogar ein Salzburger Meister in Betracht[1]).

[1]) A. von Steinhauser, Über Kirchen und Kirchenbau in Salzburg, Sonderabdruck d. Mitt. d. Gesch. für Salzburger Landeskunde 1884, S. 64. Kunstdenkm. S. 2461.

Wie der Bau der Kirche einem auswärtigen Künstler übertragen wurde, so mag dies auch für den Schnitzer des Reliefs zutreffen. Stilistisch ist dies wohl möglich, wenn auch Einzelheiten einer der Inn-Salzach-Gegend fremden Kunstweise, die sich aus dem Landshuter Schulzusammenhange erklären ließen, angehören könnten. Allein die Gesamtanlage, Linienführung und Ausdruck stimmen so sehr mit der Kunst des Inn-Salzach-Kreises überein, daß man dieses Relief keiner anderen Schule zuteilen möchte.

Wie nahe das Gefühlsleben und der Formensinn des Künstlers der Kunst des Inn-Salzach-Gebietes steht, das tritt klar hervor, wenn man diese Darstellung mit einer ähnlichen auf dem Grabsteine des Jörg Laiminger vom Jahre 1467 in Amerang[1]) (B.-A. Wasserburg) vergleicht, eine Arbeit, die, wie die Plastik des ganzen Wasserburger Gebietes, aus dem Inn-Salzacher Kunstkreise herausfällt.

Das Stifterrelief zeigt den weichen Schwung der Inn-Salzach-Gegend, die alles Herbe zu vermeiden sucht. Die feine, verträumte Art, wie sie diese Schule liebt, verbindet alle Gestalten zu einer harmonischen, einheitlichen Wirkung. Das Gewand schmiegt sich weich um den Körper der Fürstin und mit feinem Sinn für das Geschmackvolle ist die dieser Zeit eigentümliche, etwas unförmliche Haube mit dem das Kinn umschließenden Bande auf dem anmutigen Kopfe befestigt. Und dabei ein Reichtum des Detail in den Falten des Gewandes, der feinen Fältelung der Ärmel, der Krause, die die Haube der Fürstin am unteren Rande umzieht, der nur einer gereifteren

[1]) Abb. Kunstdenkm. S. 1914.

Beobachtung möglich war. In großem Wurfe ist der Mantel um Christi Gestalt gelegt. Alle gleichmäßig langgezogenen Linien sind vermieden, sind in Bewegung aufgelöst, an manchen Stellen zwar noch eckig und unbeholfen, doch voll sprechender Kraft. Auch die Gestalt des Fürsten durchzieht trotz der beengenden Rüstung eine verhaltene, lebenswahre Bewegung, die der feinen Neigung des Kopfes und der leichten Biegung in den Hüften entspringt. — Die etwas wirr und kraus flatternden Gewandenden der in den Lüften schwebenden Engel sowie der in ähnlichen gebrochenen Formen auf dem Boden liegende Saum des Mantels bei der Fürstin und dem Heilande weisen auf die stets zunehmende Üppigkeit der Formen hin.

Denn schon wieder ist man auf den neuen Wegen zu einem Reichtume der Erscheinung gelangt, wie ihn, natürlich in ganz anderer Weise, die dreißiger, vierziger Jahre des XV. Jahrhunderts besessen hatten. Genau wie früher muß jetzt die kleinste Fläche belebt sein, um die Schönheit der Form, die Kraft und Geschicklichkeit des Künstlers zu erweisen. Geschah dies in dem Anfange des Jahrhunderts durch fest entwickelte Motive, die hier und da nebeneinander gesetzt oder durch anmutige Linienzüge verbunden, eine mehr gleichmäßige Behandlung des Gewandes bedingten, so läßt jetzt die Naturbeobachtung und ein tatsächliches Naturstudium jeden Künstler sein eigenes Motiv sehen und erfinden. Dabei ist der Blick durchaus auf das Malerische gerichtet. Scharf treffen die Linien von verschiedenen Seiten aufeinander. Die Faltenzüge haben hohe, senkrecht von der Fläche des Gewandes sich abhebende Stege. Dadurch erhält

das Licht seinen Anteil an der Gesamtwirkung. Denn die Schatten der Unterscheidungen und Stege huschen gleichsam belebend über die ganze Gestalt und vermitteln die scharfen Gegensätze, indem sie die kräftig herausgearbeiteten Erhöhungen fein und leise in die Fläche übergehen lassen. Die Neigung, dieses Malerische mehr und mehr zu steigern, führt hier und da namentlich in späterer Zeit zu Übertreibungen. Denn immer tiefer werden die Schnitte, gedreht und gewunden die einzelnen Formen, damit das Licht in ihnen seine geheimnisvolle Kraft übe.

Dennoch bleibt neben solchen Bestrebungen die Natur die Lehrmeisterin jener Zeit. Die Neigung nach naturgetreuer Wiedergabe schärft das Verständnis für den Wert der Einzelform. Die Kenntnis der Einzelform aber treibt den Künstler zu einem klareren Einblick in den organischen Zusammenhang des Ganzen, und dies um so mehr, als die künstlerische Auffassung im Inn-Salzach-Kreise zu einer starken Rücksichtnahme auf die Gesamtwirkung neigte. Der charakteristische Ausdruck dafür findet sich in der geschlossenen Behandlung der Silhouette.

Dies sind die Wurzeln, aus denen der Stil vom Ende des XV. Jahrhunderts wächst.

Allein eine seltsame Mischung heterogener Bestandteile in der Kunst dieses Gebietes läßt die spezifischen Merkmale der Inn-Salzach-Schule nur in ganz seltenen Fällen sich klar offenbaren. Denn die Wesensart des bayerischen Volksstammes, die für den Charakter der gesamten bayerischen Kunst bedeutsam ist, tritt zu diesen Eigentümlichkeiten eines durch die geographischen Verhältnisse bedingten lokalen Zusammenschlusses in erklärtem Widerspruch. Die Boden-

ständigkeit der bayerischen Kunst und ihr Mangel an Beziehungen zu anderen Schulen läßt die Eigenart bayerischen Wesens zu üppiger Entfaltung kommen. Mit ausgezeichnet feinem Geschmack verbindet sich ein derbes Wesen, mit der Sucht nach stärkster Charakteristik bäuerische Form. Doch während noch im Beginne des XV. Jahrhunderts sich diese widersprechenden Züge einem überaus sicheren Gefühl für die Anmut und Schönheit der Form unterordneten, beginnt mit dem zweiten Drittel des Jahrhunderts eine seltsame Änderung. Diese realistische Zeit beschwor eine Übertreibung der Charakteristik, eine geradezu bäuerische Derbheit der Auffassung, daß man sich mit Erstaunen fragt, wie dieser, feine, künstlerische Geschmack so schnell hat vergehen können. Eine Art Formlosigkeit greift um sich.

Der Schlüssel zur Erklärung dieses merkwürdigen Phänomens findet sich in der starken Vorliebe für die malerische Wirkung, die jener Zeit eigentümlich. Denn die ganze Bewegung nahm ihren Ausgang von der Tafelmalerei. In ihr ging man in der bayerischen Schule mehr als in irgendeiner anderen auf das rein malerische aus. Das bedeutete die Loslösung von dem zeichnerischen Stile des XV. Jahrhunderts und dies wiederum den Verlust der Stütze, die der veränderten Geschmacksrichtung Halt und Handhabe zu neuer, künstlerischer Form hätte bieten können. Von der Malerei war ein Rückschlag auf die anderen Künste unvermeidlich, naturgemäß in jeder Kunstgattung in einer eigenen Form. —

Wie sich der Stil aus der Befangenheit der Mitte des XV. Jahrhunderts befreit, bis er eine in sich gefestigte geschlossene Formensprache ausgebildet hat,

wird nur durch eine geringe Anzahl von Werken belegt. Abgesehen von einer sitzenden Madonna in Laufen aus der letzten Zeit der sechziger Jahre, sind nur männliche Heilige erhalten.

Die Maria in Laufen[1]) steht noch in engem Zusammenhange mit der früheren Kunst. Ihr Gesicht, mit der Umrahmung des welligen Haares weist geradezu auf Madonnenfiguren vom Anfange des Jahrhunderts hin. Man vergleiche nur mit ihr die Madonna in Halfing[2]). Daß eine individuellere Behandlung Platz gegriffen hat, darf dennoch nicht verkannt werden, so in der weicheren Art des die Stirn nicht mehr so gleichmäßig umrahmenden Haaransatzes, so auch in einer besseren stofflichen Behandlung. Man fühlt schon etwas von der festeren Knochenmasse unter der Stirn, von der weichen Umgebung des Auges. Es ist der schärfere Blick für die organische Bildung, der den Künstler zu dieser feinen Beobachtung geführt hat. Doch wie neben diesem Fortschritte eine Neigung zu Übertreibungen nebenhergeht, das diesem vorwärtsdrängenden Streben nach neuen Formen entspringt, das beweisen die kleinen, meist dreieckig behandelten Flächen der Um- und Überschläge des auf den Boden fallenden Gewandes. Vielleicht könnte man schon hier in der steten Wiederholung desselben Motives, dem eine tatsächliche Beobachtung zugrunde lag, von einer Art Manirismus reden. Die dadurch hervorgerufene Unruhe wird noch verstärkt durch die tiefen Falten auf der linken Seite von Marias Mantel. Wenig glücklich ist die Gestalt des Christuskindes,

[1]) Kunstdenkm. S. 2765, Abb. Tafel 281.
[2]) Kunstdenkm. S. 1597 Tafel 220.

das auf dem linken Knie Marias sitzt. Interessant für die ins Detail gehende Schaffensweise ist es, zu sehen, daß Maria dem Kinde ein Kissen untergeschoben hat.

Zwei Reliefs im Museum in Salzburg, die stark mit österreichischen Kunstformen durchsetzt sind, gehören den achtziger Jahren an. Der Reliefstil ist wenig beobachtet. Die Figuren sind wie in der Mitte durchgeschnitten auf den Grund geklebt. Es ist drei Viertel Hochrelief. Das eine stellt die Hinrichtung Johannes des Täufers dar. Johannes kniet im Vordergrunde ein wenig links von der Mitte der Tafel betend nieder. Links seitwärts hinter ihm hat der Richter mit beiden Händen das Schwert hoch zum Schlage erhoben. Von der anderen Seite ist Salome mit einer Schüssel herbeigeeilt, um das Haupt des Täufers in Empfang zu nehmen. Hinter ihr, zu ihren Seiten, stehen zwei andere Frauen.

Das andere Relief, drei nebeneinander stehende Heilige, ist von demselben Meister. Nach Typus und Ausdruck ist die mittlere Gestalt der h. Petrus. Da die Attribute verloren sind, ist die Bezeichnung nicht ganz sicher. Der Heilige rechts neben Petrus würde nach der Stellung der Hand die Ergänzung eines Schwertes wohl zulassen, könnte demnach, und dieses stimmt auch mit dem Gesichte überein, Paulus sein, während der dritte Heilige durch die mögliche Hinzufügung eines Pilgerstabes einen Jakobus darstellen könnte. Da die nähere Herkunft des Reliefs, das wohl aus Österreich stammt, nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden kann, sind Anhaltspunkte aus lokalen Gewohnheiten nicht vorhanden. Daher ist auch über die kleine Gestalt zu Füssen Petri nichts

Sicheres zu ermitteln. Wahrscheinlich ist es der Stifter des Reliefs, der sich in den Schutz des Heiligen begibt. Wie bei der Madonna in Laufen, so finden sich auch hier die langen, durchgehenden Falten und die flachen, dreieckigen Gewandumschläge. Charakteristisch für die Salzburger Auffassung ist das einfache Nebeneinander der Figuren. Selbst auf der Hinrichtung des Johannes, die doch eine Szene von äußerster Erregung möglich machte, ist von dieser Kompositionsweise nicht abgewichen. Die Bewegung des Henkers, wie er mit beiden Händen das Schwert hoch emporhebt, um im nächsten Augenblicke zuzuschlagen, ist für die Holzplastik dieser Zeit überraschend gut. Trotz der scheinbar scharfen Herausarbeitung der Physiognomien ist gerade hier noch der enge Zusammenhang mit der Kunst des frühen XV. Jahrhunderts fühlbar. Alle Gesichter haben denselben Typus: die lange, vorspringende, weichlich gebildete Nase, die flache Partie um Nase und Mund mit einer weichen Behandlung der umliegenden Augenpartien, dazu die übermäßig betonte, eckige Kopfform. Die Technik ist sehr geschickt, Haar und Gewandfalten mit größter Schärfe herausgeholt.

Die selbständige Fortbildung der in unsicherem Suchen gewonnenen Formen und Motive bringt die Stilphase der achtziger Jahre. Die malerische Behandlung der Gewänder ist soweit fortgeschritten, daß alle gleichmäßigen Linien und Faltenzüge, wie sie z. B. noch bei den Johannesfiguren in Maisenberg vorherrschten, geschwunden sind. Allerdings nicht in der Weise, wie in anderen Schulzusammenhängen. Denn die Bewegung des gesamten Faltenwurfes lehnt sich stets an eine Hauptrichtung an; nur in einer kurzen

Zeitspanne ganz gegen Ende des Jahrhunderts macht sich eine andere Auffassung geltend. Der Mantel wird dann nicht mehr in einer weichen fließenden Linie von der einen Seite des Körpers in vorherrschend horizontaler Richtung nach der anderen hinübergezogen; vielmehr bilden sich scharfe Winkel, unter denen der Saum des Mantels sich in verschiedenen Richtungen absetzt. Zu der Vielgestaltigkeit dieser Behandlungsweise auf dem Votivrelief ist ein h. Ulrich in Ulrichshögl[1]) (B.-A. Laufen) eine Vorstufe. Seltsam gewundene Linien treten schüchtern auf und beleben das Gewand. Die Stege sind tiefer, die Kontraste kleinerer Grundflächen zu den tiefen Falten stärker. Hingegen setzt das Untergewand oft die fließende Art der früheren Zeit fort. Eine Nachwirkung des frühgotischen Belebungsmotives, der Betonung von Spiel- und Standbein findet sich noch häufig.

In den besseren Arbeiten dieser Art gehören die Statuen der äußeren Schloßkapelle in Burghausen[2]). Diese sechs Figuren rühren wahrscheinlich von einem Meister her, der während seines Schaffens eine konsequente Entwicklung durchmachte. Als Ausgangspunkt dafür mag die Statue des h. Florian, von typisch salzburgischer Bildung angesehen werden. Mit der linken Hand zieht der Heilige den stark bewegten Mantel empor, so daß er vom Fuße bis zu den Hüften hinter ihm verschwindet. Durch die Falten des Mantels ist das feine, elastische Bein sichtbar. Die Rechte hält ein wenig geziert den Kübel, aus dem das Wasser auf die Kirche fließt. Diese Haltung ist noch

---

[1]) Kunstdenkm. S. 2836.

[2]) Kunstdenkm. S. 2461.

durchaus symbolisch; auf die Charakteristik der Bewegung wird noch keine Rücksicht genommen. Durch die Drapierung mit dem Mantel tritt die sorgfältig gearbeitete Rüstung mit den großen Rosetten an den Schultern und den stark hervortretenden Gelenkstücken zwischen Ober- und Unterarm wirkungsvoll hervor. Die Bewegung des Ritters, die durch die graziöse Biegung der Hüfte in den fast weichlich geneigten Kopfe ausläuft, ist geziert anmutig, noch durchaus im Sinne des XV. Jahrhunderts. Das wehmütig-träumerische Gesicht ist von einer dichten Fülle weicher Locken umrahmt.

Von dieser Zierlichkeit der Bewegung ist in dem h. Martin viel weniger zu merken. Die Faltenzüge beginnen mehr einer senkrechten Hauptrichtung angepaßt zu werden. Von guter Beobachtung und stofflichem Empfinden zeugt die zunehmende Belebung der Faltenstege durch wellenförmige Aus- und Einbuchtungen vor allem an der rechten Seite des Gewandes. In das Gesamtbild der Komposition ist die Gestalt des Bettlers zu Füßen des h. Martin harmonisch eingefügt. Die ziemlich detaillierte Modellierung des Gesichtes, das volle Haar zeigt dieselbe technische Behandlung wie bei dem h. Florian. Der h. Wolfgang, der auf der linken Hand die Kirche trägt und rechts sein Pedum hält, bedeutet für die neu beobachteten Motive eine Steigerung aus der noch ängstlich und befangenen Art ins Großzügige, vielleicht auf Grund des Fortlebens der Motive vom beginnenden XV. Jahrhundert.

Die außerordentlich schlanke Bildung des h. Rupert, wie sie das XVI. Jahrhundert bisweilen liebte, ist noch in ihrer Wirkung erhöht durch die Faltengebung, die

von feinstem Gefühl für die Belebung der Linie spricht. Die zunehmende Fülle malerisch gebauschter Falten, feiner schwungvoller Bewegungen gemahnt an die kommende Zeit.

Ein Heiliger mit Fürstenhut, vielleicht als Sebastian gedacht, zeichnet sich durch sein ausdrucksvolles Gesicht aus. Hier bedingt die Steigerung der gehäuften Faltenmotive schon eine unruhigere Wirkung.

Mit der Darstellung des h. Leonhard stehen wir auf der Höhe des Stiles dieses Künstlers. Neben der trotz malerischer Anordnung und gehäufter Motive gewonnenen Ruhe hat die stoffliche Charakteristik bedeutende Steigerung erfahren. Die Behandlung der weiten Ärmel ist ganz anders geworden, durch die überaus feine Belebung mit kleinen, natürlichen Fältchen, fast schon im Sinne des XVI. Jahrhunderts. Auch wie Knie und Oberschenkel in trefflicher Formbildung den Fall des Gewandes bedingen, ist gut empfunden und beobachtet. Für den Schönheitssinn charakteristisch ist die Art, wie die Kapuze den Kopf umhüllt und die Bewegung des Gewandes nach oben wirkungsvoll abschließt. Die Kapuze selbst ist von sehr freier Bildung. Entweder beruht ihre gefällige Form auf solcher Umgestaltung des Künstlers, oder es handelt sich um eine Art Schulterkragen, der in dieser Weise geschmackvoll um den Kopf gelegt ist. Es gibt diese Tracht dem Heiligen einen weichen, fast weiblichen Zug. Eine, man kann fast sagen, lyrische Stimmung umschließt alle Gestalten dieses Meisters, der darin die Eigenheit des Inn-Salzach-Gebietes besonders deutlich macht.

Handwerksarbeiten dieser Zeit sind in Fraun-

dorf[1]) (B.-A. Mühldorf), Wimpasing[2]) und Reischach[3]) (B.-A. Altötting). In Reischach werden Einflüsse verschiedener Kunstzusammenhänge wirksam. Denn bis dorthin reichten Werke des Kunstzentrums Eggenfelden in Niederbayern, wie die h. Magdalena[4]) aus den zwanziger Jahren des XVI. Jahrhunderts in der Klein-St. Antoniuskapelle wahrscheinlich macht[5]). Der h. Stephanus in dieser Kapelle gehört der Inn-Salzach-Schule an.

Einer derartig ausgebildeten Kunstweise mußte eine Porträtdarstellung schon gelingen können Das Relief eines Ritters von Plain in Höglwörth[6]) bringt dafür den Beweis. Der Ritter ist in spätgotischem Harnisch, mit Schapel auf dem Lockenhaar gebildet. Die sichere Stellung der gespreizten Beine, die energische Art, wie die Rechte das Banner der Grafen von Plain umfaßt hält, geben der Figur etwas Statuarisch-Monumentales. Die weichere Bewegung der Linken, die nach dem Schwertkreuze faßt, mildert diesen Eindruck ein wenig. Diese Monumentalität der Erscheinung erinnert an Werke der Steinplastik. In der Tat mag hier eine Anlehnung an ein Grabmonument der Steinplastik vorliegen. Denn die Figur stammt von einem Grabmale der Ritter von Plain, das von der Klostergemeinde, da es beschädigt war,

[1]) Kunstdenkm. S. 2167.

[2]) Kunstdenkm. S. 2293.

[3]) Kunstdenkm. S. 2622.

[4]) Abb. Kunstdenkm. S. 2623.

[5]) Ph. M. Halm: Die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister. Christl. Kunst I. S. 1905, S. 132 (Abb. S. 129 und S. 137, 38.

[6]) Kunstdenkm. S. 2986; dort auch Abb.

aus Mangel an Mitteln aus Holz statt aus Marmor erneuert wurde. Es war das Grabmal eines Liutold III. von Plain, der auf der Rückkehr von einem Kreuzzuge am 28. August 1219 in Treviso gestorben war und dessen Gebeine nach Höglwörth überführt wurden. Vor Antritt seiner Fahrt hatte Graf Liutold dem Kloster alle Schenkungen und Ministerialien bestätigt Daher die Dankbarkeit der Gemeinde[1]).

Ganz überraschend wirkt der energisch profilierte Kopf. Die fest zusammen gepreßten, schmalen Lippen, die energischen Falten, die sich von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln hinziehen, das scharfe, vorspringende Kinn deuten auf eine unbeugsame, klare Willenskraft. Der Blick der Augen und die weiche Bewegung des Kopfes steht dazu in merkwürdigem Gegensatze. Der Schöpfer dieses Werkes war sich der stilistischen Eigenart des Reliefs wohl bewußt. Wie der rechte Arm nach der Seite ausgebogen und dadurch die charakteristische Bewegung des Unterarmes gewonnen wurde, das ist durchaus im Reliefstil gesehen. Die Gestalt selbst ist mit einem feinen Gefühle für die Belebung der Linien gebildet.

Für eine gewisse Art intimer Charakteristik, die aus dem harmonischen Ineinanderfließen von Handlung und Stimmung eines Menschen gewonnen werden kann, war die Formensprache der Salzburger Kunst geeignet. Dafür wie für die innige Verbindung sicherer Stilisierung mit naturwahren Motiven bieten die beiden Evangelistenreliefs des Johannes und des Lukas im Salzburger Museum einen Beweis.

---

[1]) M. Filz: Gesch. des Stiftes Michaelbeuren I. (1833), S. 245.

Das energische Profil des Lukas macht einen starken Eindruck innerer Konzentration. Unverwandt ist sein Blick in das Buch gerichtet, das er mit charakteristischem Griffmotive mit der Linken erfaßt hat. Der Ausdruck intensiver Aufmerksamkeit wird gesteigert durch die angespannte Muskulatur des Gesichtes, die Festigkeit, mit der Buch und Feder gehalten werden. Es ist das mechanisch starre Zugreifen des Menschen, der ganz von seinen Gedanken beherrscht ist.

Die weitaus besten Werke vom Ende des XV. Jahrhunderts sind in Fridolfing[1]) (B.-A. Laufen). Aus der Künstlergeschichte des Bezirkes Laufen geht hervor, daß der künstlerische Einfluß der Salzburger Meister vom Beginne des XVI. Jahrhunderts an hier außerordentlich groß ist. Diese Tatsache entspricht durchaus der geschichtlichen Entwicklung Salzburgs, soweit sie das Laufener Gebiet angeht. Die künstlerische Vorherrschaft Salzburgs wurde um die Wende des Jahrhunderts insbesondere durch den Umstand bedingt, daß diese Stadt alle bedeutenderen Künstler, deren eigentliche Heimat der Bezirk Laufen war, an sich zog. Dadurch bildete sich eine rege künstlerische Wechselwirkung zwischen Salzburg und dem Heimatgebiete der nach Salzburg gezogenen Laufener Künstler. Für die Künstler des XVI. Jahrhunderts, wie die Hagenauer, Pfäffinger, Weißenkirchen, Rottmayer ist dies erwiesen[2]). Da die Entwicklung dieser Künstler, die aus dem Laufener Gebiete stammen, sich nur auf dem Boden einer hohen künstlerischen Kultur vollzogen haben kann, ist die Annahme gerechtfertigt, daß auch schon gegen Ende des

[1]) Kunstdenkm. S. 2665.
[2]) Kunstdenkm. S. 1601.

Jahrhunderts bedeutendere Künstler, deren Namen bis jetzt noch nicht festgestellt sind, dem Gebiete angehört haben. Die vorhandenen Werke bestätigen dies durchaus, vor allem die der Kirche in Fridolfing.

Der Bau der Kirche St. Johannes Ev. und Bap. in Fridolfing fällt in das Ende des Jahrhunderts. Aus dieser Zeit ist auch die reiche Ausstattung durch Holzskulpturen. In den beiden Rittergestalten des h. Georg[1]) und Florian verkörpert sich die ganze Anmut der befangenen Bewegung, wie sie der gotischen Kunst zu Ende des XV. Jahrhunderts eigen war. Mit dieser feinen Eleganz, der die volle Bewegungsmöglichkeit noch fehlt, verbindet sich mit der alten Kraft sicher stilisierter Formen ein lebendiges Gefühl für die natürlichen Funktionen des Organismus. Zumal in dem h. Georg. Mächtig holt der Ritter zum Schlage aus; fest umspannt seine hoch erhobene Rechte den Schwertgriff. Eine starke Beobachtung der Motive des Greifens und Fassens muß dieser Darstellung vorangegangen sein. Die graziöse, elegante Bewegung der kraftvoll gebildeten Beine setzt sich in den Hüften fort und geht von da über auf die ganze Gestalt, auf den zum Schlage weit ausholenden Arm. Es ist, als würde der Ritter sich, um die Wucht des Hiebes zu verstärken, im nächsten Augenblicke energisch auf die Fußspitzen heben, so durchzieht von unten nach oben diese Gestalt ein innerlich verhaltenes, geheimnisvolles Leben.

Weniger gut bewegt ist der h. Florian[2]), dem

---

[1]) Kunstdenkm. S. 2686 Abb. 2686.

[2]) Kunstdenkm. S. 2686 Abb. 2687.

eine seltsame Einziehung der rechten Hüfte und das Anpressen des rechten Armes an den Körper eine befangen gezierte Stellung verleiht. Der etwas zu kurze Hals verstärkt diese Wirkung noch. Die Schnitztechnik ist bei diesen wie den anderen Arbeiten dieser Kirche außerordentlich gut. Höchste Schärfe vereinigt sich mit sicherer Linienführung. Die Locken, die korkzieherartig gebildet, tief und scharf herausgearbeitet sind, wirken auf die Ferne malerisch, hier und da dem Charakter des weichen Haares nahekommend. Das Gesicht ist mit klarer stofflicher Unterscheidung behandelt, so die weichen Partien unter dem Auge, das weiche untere Augenlid gegenüber dem mehr knorpelartigen, oberen gut betont; die belebende Modellierung der Wangen führt zu dem zarten aber festen Kinn. Die Rüstung ist mit genauester Beobachtung der Details in äußerster Schärfe gestaltet. Dadurch gewinnen die Statuen auch kostümgeschichtlich ein hervorragendes Interesse.

Dieser Technik entsprechen noch drei andere Holzskulpturen in Fridolfing, weibliche Heiligenfiguren, die für die Entwicklung dieses Darstellungsgebietes gewissermaßen einen Ausgangspunkt bilden. Während die Entwicklung der weiblichen Heiligengestalten sich in der Hauptsache an den Typus der Madonna anlehnt, läuft nebenher eine zweite Strömung von selbständigerer Auffassung. Sie birgt in dem Streben, das Attribut mit der Gesamterscheinung des Dargestellten in eine organische Verbindung zu bringen, ein neues Entwicklungsmoment, das auf den natürlichen Fortgang der Kunst dieser Zeit befruchtend wirken mußte. Denn sobald man die Unzulänglichkeit der früher zusammenhanglos nebeneinander

stehenden Gebilde des Menschen und seines Symboles fühlte, erwuchs der Naturbeobachtung von dieser Seite erneute Anregung zur Bildung organischer Zusammenhänge. Man beginnt die Charakteristik der Bewegung, die Art und Weise, wie der Mensch zugreift, wie er etwas trägt oder in seinen Händen hält, zu beachten und gewinnt dadurch eine gesteigerte Fähigkeit individuellen Gestaltens.

Allein da die Tiefe der Empfindung schon im Schwinden begriffen, beginnt der Ausdruck mehr und mehr hohl und leer zu werden. Das wiederum wirkt fördernd auf ein gewisses Virtuosentum. Doch damit tritt schon das XVI. Jahrhundert in seine Rechte.

Die ausgezeichnete Schnitzarbeit der hl. Margaretha und Barbara in Fridolfing[1]) verraten durch ihre Gesamtanordnung deutlich ihre Zugehörigkeit zu der von derselben Hand stammenden Maria. Innerhalb des strengen und noch befangenen Stiles vom Ende des Jahrhunderts hat das stoffliche Empfinden des Künstlers seinen Höhepunkt erreicht. Das Haar ist in tiefen Linien geschnitten, wellenförmig; es fällt in zwei bis drei Strähnen leicht gelockt über die Schulter. Die Gesichter nehmen durch ihre kraftvolle, gesunde Frische individuelle Züge an und gemahnen dadurch an Münchener Arbeiten. Die Augen liegen weich und fest in ihren Höhlen, in allen Einzelheiten liebevoll beobachtet, in der stofflichen Charakteristik den fein empfindenden Künstler verratend. Stirn und Jochbeine bedingen die breite Form vom oberen Teile des Gesichtes. Der schnelle Übergang

[1]) Kunstdenkm. S. 2687 Abb. der Marg.-Tafel 278.

zu dem schmalen spitzen Kinn gibt den Gesichtern ein individuelles Gepräge. Hand und Hals sind auch hier, wie dies selbst bei guten Arbeiten so häufig zu bemerken, in ihren Formen noch nicht verstanden. Die Attribute sind den Figuren nur als Symbole beigefügt. Motive des Greifens kennt der Künstler noch nicht.

Verschiedene Versuche, den Mantel um die Gestalt anders als bisher zu drapieren, ihn in horizontaler Faltenlage über die Hüften zu ziehen und bis zur Brust hinaufreichen zu lassen, wie bei der hl. Margaretha und Katherina in Stöttham[1]) (B.-A. Traunstein) oder den Mantel über die Linie der Knie um den Körper zu legen wie in Urschalling[2]) (B. A. Rosenheim) führen zu keiner befriedigenden Lösung.

Die Darstellungen aus dem Rosenheimer Bezirke, aus Urschalling[3]) und Mauerkirchen[4]) haben eine gewisse Freiheit der Gesamtanlage, sowie schlankere Proportionen vor den anderen voraus.

Geringere Arbeiten vom Ende des Jahrhunderts finden sich noch in U. Holzhausen[5]) (B.-A. Altötting) und im Bezirksamt Laufen in Ainring[6]), Salzburghofen[7]) und Kirchhalling[8]).

Die Mariendarstellungen haben eine Vertiefung gegenüber der früheren Zeit noch nicht erfahren. Alle

---

[1]) Kunstdenkm. S. 1858.
[2]) Kunstdenkm. S. 1684.
[3]) Kunstdenkm. S. 1684.
[4]) Kunstdenkm. S. 1630.
[5]) Kunstdenkm. S. 2035.
[6]) Kunstdenkm. S. 2635.
[7]) Kunstdenkm. S. 2788.
[8]) Kunstdenkm. S. 2693.

Versuche, Mutter und Kind in die natürliche, rein menschliche Beziehung zu setzen, scheiterten an dem Nachwirken der Tradition. Das Ringen mit der Form stand einer tieferen Verinnerlichung entgegen. Dennoch sind Fortschritte nicht zu verkennen. Mehr und mehr geht der Künstler den Hauptmotiven nach, das Nebensächlichere, wie z. B. das Halten des Szepters, liegt seiner Beobachtung ferner. Es fällt dementsprechend noch oft steif und befangen aus.

Die Charakteristik des Kindes wird in stärkerer Betonung des kindlichen Wesens gesucht. In den heftig bewegten Beinchen, in der Art, wie sich das Kind fest an die Mutter schmiegt, wird das kindliche Leben überzeugend wiedergegeben. Die Haltung der Ärmchen erscheint demgegenüber oft leblos. Hier wirkte das alte Motiv des segnenden oder szeptertragenden Christuskindes zu stark. Selbst bei einer so guten Arbeit wie der Maria in Traunwalchen[1]) (B.-A. Traunstein) ist dies noch nicht überwunden, von der zehn bis fünfzehn Jahre älteren Arbeit in Pietenberg[2]) (B.-A. Mühldorf) gar nicht zu reden. Bisweilen hat jetzt die Madonna die Augen weit geöffnet, ohne jedoch den Beschauer anzublicken. Ihr Blick bedeutet vielmehr ein Sichversenken in die eigene Gefühlswelt. Die Mutter beginnt am Leben des Kindes teilzuhaben. Darin lag ein starkes Gegengewicht gegen die von allen Seiten einströmenden Anregungen, die auf eine äußerlich wirkungsvolle, eine virtuosenhafte Kunst hindrängten. Schon der nächste Schritt, der nämlich, daß die Madonna aus

[1]) Kunstdenkm. S. 1868.
[2]) Kunstdenkm. S. 2243.

ihrem Innenleben heraustritt, den Beschauer anblickt, daß sich dadurch gleichsam das dargestellte Objekt in Verbindung setzt mit dem beschauenden Subjekt, bringt eine Steigerung des pathetischen Elementes, das zu den schwungvoll freien Erscheinungen des XVI. Jahrhunderts führte.

Ein innigeres Verhältnis zwischen Mutter und Kind sucht die ganz handwerksmäßige Arbeit in Hölzl[1]) (B.-A. Altötting) und die effektvolle, auf Fernwirkung berechnete Statue in St. Georgen[2]) (B.-A. Traunstein) wiederzugeben. Durch die liegende Stellung des Kindes quer über beiden Armen der Mutter wird schon rein körperlich ein festerer Zusammenhang zwischen Mutter und Kind ausgedrückt.

Eine ganz andere Auffassung zeigt die Maria in Truchtlaching (B.-A. Traunstein) und Alzgern (B.-A. Altötting). Hier hat die auf dem Throne sitzende Maria das Kind auf ihrem Schoße, eine Darstellung, die vor dem XVI. Jahrhundert im Inn-Salzach-Gebiet befangen und steif ausfiel. Die Maria in Truchtlaching[3]) nach der Gesamtanordnung, namentlich der steifen Kopfhaltung und der Bewegung des Kindes zu urteilen, in die achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts zu setzen, zeigt eine für diese Zeit überaus reiche, allein wenig motivierte Faltengebung. Noch fallen Mutter und Kind in der Komposition auseinander; ihr Verhältnis zueinander ist kaum angedeutet; die Formensprache unvollkommen.

Fünfzehn bis zwanzig Jahre später dürfte die

[1]) Kunstdenkm. S. 2534.
[2]) Kunstdenkm. S. 1821.
[3]) Kunstdenkm. S. 1882.

Madonna in Alzgern[1]) anzusetzen sein, die sich durch ihre treffliche Formenbehandlung auszeichnet. Man fühlt sich gewissermaßen an die Darstellungen, die der Pacherschule entstammen, erinnert, vor allem wegen der breiten Anordnung des Gewandes auf dem Boden, das als kräftige Basis dient, auf der sich die ganze Gestalt erhebt. Die Proportionen der sitzenden Figur, die so schwer zu treffen, sind durchaus gelungen. Die Behandlung des Gewandes selbst zeigt mannigfache Motive, ohne jedoch die harmonische Gesamtwirkung dadurch einzubüßen. Trotz dieser Vorzüge der Form gilt von der Komposition fast noch dasselbe wie bei der Maria in Truchtlaching. Die Figuren fallen auseinander; es herrscht eine gewisse, kalte Steifheit, die ein tieferes Empfinden dieser Darstellung gegenüber nicht aufkommen läßt. Das Motiv dieser Komposition sollte erst später, nachdem das sitzende Kind eine mehr liegende Stellung angenommen hatte, gelöst werden.

Durch die Gewandbehandlung ist eine Maria in Emertsham[2]) (B.-A. Traunstein) von Interesse. Fast scheint es, als habe den Künstler eine Sucht nach Originalität befallen. Die Falten platzen geradezu in energisch geführten Zügen aufeinander und breiten sich dann blitzartig nach zwei, drei Richtungen aus. Dies gibt der Erscheinung, die doch im Ausdruck durchaus auf Ruhe und stille Selbstzufriedenheit ausgeht, etwas Gesucht-Unruhiges. Die Art des XVI. Jahrhunderts klingt schon durch in einigen groß gesehenen Faltenmotiven.

Der neue Geschmack, der um die Jahrhundert-

[1]) Kunstdenkm. S. 2415.

[2]) Kunstdenkm. S. 1647.

wende einsetzte, beginnt schon im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts seine zersetzende Wirkung. An Stelle der Schlankheit gedrungene, ja plumpe Proportionen, an Stelle ruhiger Selbstzufriedenheit ein Ausdruck freudiger Spannung und Erwartung, eine schwärmerische Begeisterung: die pathetischen Elemente des Barock. Ein Übergangsglied auf dem Wege nach dieser Seite hin findet sich in Egerndach[1]). Bei der Maria, der hl. Margaretha und Katharina deutet die eigentümlich geringelte, verworrene Faltenhäufung an einzelnen Teilen des Gewandes, die breite malerische Gesamtbehandlung auf das Übermaß der folgenden Periode. Die sorgfältige, technische Durchführung gibt der Vermutung Raum, daß bei der schnellen Entwicklung der plastischen Kunst das Können des Künstlers seinem Wollen noch Schritt halten wird — wenigstens einige Jahrzehnte.

Bei einer Anzahl männlicher Heiligen tritt zu einer dem XVI. Jahrhundert charakteristischen freien Stellung die übermäßig gehäufte, unmotivierte Gewandbehandlung. Es handelt sich zumeist um eine kleinere Partie des Gewandes, an der diese gekringelten, gebauschten, wirr hin und her gezogenen Falten und Fältchen diesen unruhigen Eindruck übertriebenen Details hervorrufen. Die anderen Gewandteile sind dann wieder großzügiger mit Benutzung durchscheinender Körperformen behandelt. In der Inn-Salzach-Gegend ist diese Zeit des Überganges, die mit des Jahrhundertwende zusammenfällt, sehr kurz. Auch zeigen sich hier die Übertreibungen weniger stark als in anderen Schulen, so

[1]) Kunstdenkm. S. 2676, 2679.

namentlich in der bayerischen und fränkischen. In der Betonung großzügiger Motive neben dieser kleinlichen Behandlung macht sich das Schönheitsgefühl der Künstler des Inn-Salzach-Kreises geltend.

Charakteristisch für die auf die Geschmacksrichtung des XVI. Jahrhunderts hindrängende Behandlungsweise ist der hl. Alban in der Kirche zu St. Alban[1]) (B.-A. Mühldorf). Das Weiche, Anschmiegende früherer Zeit ist verbunden mit der großzügigen Weise, die den Geschmack des XVI. Jahrhunderts auszeichnet. Damit mischen sich die kleinlichen Faltenzüge bei den Schoßfalten. Schon ganz frei ist die Haltung des linken Armes. Auf der linken Hand, deren Finger ein wenig gebogen, liegt flach ausgebreitet ein Buch, auf dem der abgeschlagene Kopf des Heiligen steht. Die geringe Verschiedenheit beider Köpfe rührt von der feinen Charakteristik des Lebenden und Toten her. In dem abgeschlagenen Kopfe sind die Falten im Gesichte stärker ausgeprägt, die Augenlider sind halb geschlossen, so daß nur ein feiner Spalt das gebrochene Auge erkennen läßt. Wieviel hierbei einer Restauration der Köpfe zukommt, ist nicht mit Sicherheit festzustellen.

In einigen Statuen in Freitmoos[2])(B.-A. Laufen) ist die kleinliche, gehäufte Gewandbehandlung noch auf eine kleinere Fläche beschränkt, so daß man klar erkennt, wie allmählich der große, nur die wesentlichen Züge stark betonende Stil des XVI. Jahrhunderts heranwächst. Eine Steigerung der Naturbeobachtung, vor allem in der Darstellung der Bewegung und der

[1]) Kunstdenkm. S. 2259.
[2]) Kunstdenkm. S. 2683.

Bewegungsmotive geht damit Hand in Hand[1]). Der Kopf wird jetzt mehr gehoben, aufrecht getragen. Die feine, weiche Bewegung des Halses nach der Seite und nach unten verschwindet. Das Pathetische des Ausdruckes sucht sich langsam durchzuringen.

Die Behandlung des Aktes hat sich derselben Umwandlung gefügt. Der Blick ist auf das Ganze gerichtet. Die Übergänge zwischen Brust und Leib kommen den natürlichen Formen schon näher. Trotzdem ist der Akt des h. Sebastian in Mehring[2]) (B.-A. Laufen) nicht gut. Aber er beweist, wie selbst an handwerksmäßigen Arbeiten der Fortschritt teil hat, wie jeder Künstler, auch der kleinste Meister oder Geselle von dem allgemeinen Strome ergriffen ist und durch Beobachtung der Natur seinen Blick geschärft und seine Darstellungskraft erhöht hatte.

Die Zahl der im Inn-Salzach-Gebiete uns erhaltenen Werke reliefartiger Gruppendarstellungen ist im Vergleich zu den Werken der Rundplastik verschwindend klein, kaum daß die Hauptentwicklungszüge klar heraus gearbeitet werden können. Aus der Zeit um die Mitte des XV. Jahrhunderts hat sich fast gar nichts erhalten. Der Wende des Jahrhunderts, dem beginnenden und späteren XVI. Jahrhundert gehören die meisten, darunter einige treffliche Werke an. Die Komposition selbst ist im Inn-Salzach-Gebiet wenig bedeutend. Die Freude am Erzählen, am dramatischen Gestalten der Szene, die Neigung zu scharfer Wiedergabe des

---

[1]) Handwerksmäßige Arbeiten in Haigerloh (B.-A. Mühldorf) (Kunstdenkm. S. 2171) und in Mehring (B.-A. Laufen) (Kunstdenkm. S. 2776) bieten dazu charakteristische Belege.

[2]) Kunstdenkm. S. 2551.

Charakteristischen besitzt die Inn-Salzach-Schule nicht in dem Maße, wie andere Schulen, so die Münchener oder fränkische. In allen waltet eine ruhige Stille vor, ein einfaches Erfassen der Natur, der Lebenserscheinungen in ihrem bewegungslosem Dasein. So sind die Gestalten vorwiegend nebeneinander gestellt, verbunden allein nur durch die allgemeine, träumerische Stimmung, die allen Gesichtern eigentümlich. Dadurch kommt das den Salzburgern eigene Gefühl für die Schönheit der Formen, für die Belebung und den Fluß feingeschwungener Linienzüge klar zur Geltung, wie auch ihre Art, möglichst jede Bewegung, jede Falte durch die Form des Körpers zu motivieren.

Zwei Reliefs, eine Heimsuchung Mariä und eine Anbetung der Könige im Museum in Salzburg, zeichnen sich durch dieses Zusammenstimmen der Linien aus. Auf der Heimsuchung ist die Szene, der Platz vor dem Hause Elisabeths, nur in den knappsten Formen angedeutet. In einer felsigen Gegend, in der im Vordergrunde rechts ein Tor, aus dem Elisabeth hervortritt, die Gestalt der Heiligen rahmenartig umfaßt, steht Maria. Ihre rechte Hand hält Elisabeth, während ihre Linke eine überraschte, fast abwehrende Bewegung macht. Beide Frauen haben traurig den Kopf gesenkt in der alten, anmutigen Art, in der die Gotik diese Neigung des Kopfes so oft gibt. Dadurch gelang es dem Künstler wenigstens diese weiche Grundstimmung festzuhalten; eine psychische Vertiefung des Problems kam ihm nicht in den Sinn.

Ganz ähnlichem Kreise entstammt die Anbetung der Könige. Links sitzt Maria mit sinnenden Blicken;

ihre Rechte hält ein Kästchen voll köstlichen Schmuckes; spielend greift das nackte, auf ihrem Schoße sitzende Jesuskind hinein, sein linkes Händchen hält der kniende König mit seinen beiden Händen. Im Mittelgrunde, genau hinter ihm, steht der andere König und hält grüßend voll scheuer Ehrfurcht seinen Hut in der Hand. Neben ihm kommt schnellen Schrittes der König der Mohren. Beide halten ihre Geschenke in der rechten Hand.

Die Komposition ist durch starkes Betonen einzelner Gegenstände und Faltenzüge in vertikaler Richtung in drei Abschnitte zerlegt: links Maria, in der Mitte die beiden Könige und rechts der dritte König. Dennoch fällt sie durch die Art, wie jeder nach einer anderen Richtung blickt, auseinander, wenngleich die harmonische Führung der Linien dagegen ein wirksames Gegengewicht bildet.

Beide Reliefs zeigen in Bezug auf die Ausbildung des Hintergrundes noch eine merkwürdige Beschränkung. Es ist nur die allernotwendigste Andeutung der Situation gegeben, während man sonst um diese Zeit der Ausgestaltung des Hintergrundes schon einen besonderen Wert beilegte.

Diese primitive Raumbehandlung scheint nicht einer spezifischen Eigentümlichkeit der Inn-Salzach-Schule ihr Dasein zu verdanken, obwohl sie sich in diesem Gebiete noch mehrfach nachweisen läßt, so z. B. bei zwei Reliefs aus Peterskirchen[1]) (B.-A. Mühldorf), einer Bekehrung des Saul und einer Predigt Petri. Die Relieftechnik, der die Bildung eines weiten, in sich differenzierten Raumes, wie sie

[1]) Kunstdenkm. S. 2240.

der Bildschnitzer im Wetteifer mit dem Tafelmaler des öfteren anstrebte, durchaus widerstand, hat in der Hauptsache zu diesen unklaren räumlichen Kompositionen beigetragen.

Auf den Altarflügeln in Haiming[1]) (B.-A. Altötting) ist das Verhältnis der Größe der menschlichen Gestalten zu der Größe der dargestellten architektonischen Gebilde bei weitem richtiger erfaßt. Der über Eck gestellte Betstuhl Marias auf der Verkündigung führt schon ein wenig in die Tiefe des Raumes hinein, der ganz von den Gestalten Marias und des Engels gefüllt ist. Trotzdem der Raum, in dem die Szene vor sich geht, mehr oder weniger durch Gegenstand symbolisiert wird, in der Anbetung der Könige durch das Deckengebälk der Hütte, in der Darstellung im Tempel durch die Andeutung der Gewölbekonstruktion der Decke, ist eine gewisse Anschaulichkeit des Raumbildes doch schon erreicht und zwar durch die glückliche Verteilung der einzelnen Personen in der Fläche. Allein von Reliefstil ist hier keine Rede. Alle Personen, ob sie im Vorder- oder Hintergrunde sich bewegen, sind mit fast gleicher Schärfe und Tiefe des Schnittes behandelt.

Das eigentlich Charakteristische dieser Reliefs, das harmonische Übergleiten der Formen ineinander tritt einem klar entgegen, wenn man mit diesen Flügeln die des Altars in Sondermoning[2]) (B.-A. Traunstein) vergleicht, der der Münchener Schule angehört. Vor allem macht sich die etwas schwerfällige, breite Formengebung bemerkbar, die das Ele-

[1]) Kunstdenkm. S. 2523.
[2]) Kunstdenkm. S. 1853.

gante und Graziöse der Salzburger Kunstweise durch die Kontrastwirkung um so anschaulicher macht. Abgesehen von der größeren Vertiefung des psychischen Lebens in dieser bayerischen Arbeit ist das liebenswürdige Erzählertalent die Ursache, die den Künstler auf jedes Detail eine besondere Sorgfalt verwenden läßt.

Wieweit dieses einfache Nebeneinanderstellen der Figuren gehen kann, das zeigt ein Apostelrelief im Museum in Salzburg. Trotz der handwerksmäßigen Arbeit, die die Vorzüge der Salzburger Formensprache durch die wirre Fülle unmotivierter Falten nicht aufkommen läßt, gewinnt die klare Typenbildung der Köpfe dem Werke einiges Interesse ab. Jeder Kopf ist, selbst in der technischen Behandlung, vor allem der des Haares, von den anderen verschieden, gemäß der Art, wie sich für die Art der einzelnen Apostel feste Typen ausgebildet hatten. Aber alle beherrscht ein Grundton, eine Grundstimmung, ein etwas weiches, trauriges Hinträumen, nur dem Grade nach bei den einzelnen verschieden. In demselben Museum findet sich ein ganz ähnliches Apostelrelief von geringerer Qualität.

Von der Darstellung des Todes Marias auf dem rechten Flügel des Altares in der Margarethen-Kapelle in Salzburg gilt dasselbe. Die Art, wie Maria inmitten der Tafel, die Arme halb verschränkt, eine Kerze in der linken Hand vor dem Betpulte niederkniet und in die vor ihr aufgeschlagene Bibel blickt, während auf der anderen Seite des Pultes Petrus, voll sorgender Angst, Maria anschaut, und die anderen Apostel untätig im Hintergrunde nebeneinander stehen,

charakterisiert deutlich die Schwäche im Erzählen und die große Anmut im Gestalten einer einzelnen Figur. Auf demselben Flügel ist oben die geschickte Komposition einer Anbetung der Könige. Aus der anmutig feinen Bewegung des zarten Körpers Marias auf der Anbetung der Hirten, aus der schnellen Beweglichkeit, dem leichten, schwebenden Hinhuschen über den Boden auf der Verkündigung spricht ein sicheres Gefühl für die Charakteristik der bewegten Linie.

Dafür spricht auch die Madonna in der Mitte und die Statuetten von Paulus und Petrus zu Seiten des Altares. In ihnen ist noch die Innigkeit, die weich-lyrische Stimmung der früheren Zeit festgehalten. Zugleich mischt sich damit bei den Aposteln in der übertriebenen Neigung des Kopfes, in dem stürmisch bewegten Mantel und der Freiheit der Erscheinung die Auffassung des XVI. Jahrhunderts.

In einem modernen Altare in Neuötting[1]) ist im Schrein eine Anbetung der Könige, in der Predella ein Tod Mariä dargestellt, beides Arbeiten um die Jahrhundertwende, die die charakteristischen Merkmale des Salzburger Stiles auf der Höhe der Entwicklung in etwas leeren, allgemeinen Formen tragen.

Derselben Zeit entstammt eine Apostelgruppe, die wohl von einem Abschiede der Apostel[2]) herrührt. Es war das Fest der Divisio apostolorum, der Zwölfbotentag, am 15. Juli, an dem die Apostel nach allen Richtungen der Welt auszogen, um Christi Lehre zu verbreiten. Auf diesem Relief nimmt gerade Jakobus major und Johannes Ev. von Petrus Abschied. Der

[1]) Kunstdenkm. S. 2569.

[2]) Kunstdenkm. S. 2568, Abb. 2571.

steht, in der Linken den Schlüssel, auf der rechten Seite, neben ihm Jakobus mit langem Barte, mit gebeugten Knien, in der linken den Hut. Zwischen beiden, wehmutsvoll in die Ferne schauend, der Evangelist Johannes. Die Figuren verraten in der feinen Bildung des Faltenwurfes und der klaren Motivierung, vor allem in ihren weichen Zügen, die so gut zu der Wehmut des Abschiedes passen, Salzburger Kunstweise.

Wenn hier und da, um den Zusammenhang der Entwicklung klar herauszuarbeiten, über die Grenzen des XV. Jahrhunderts hinausgegriffen werden mußte, blieb dabei doch stets der Gesichtspunkt maßgebend, hier nur die Werke zu behandeln, die der Formensprache des XV. Jahrhunderts näher stehen, als der Kunstauffassung des beginnenden XVI. Für die Behandlung der Werke vom XVI. Jahrhundert hat sich aus gleichen Gründen eine ähnliche Methode notwendig gemacht, die nämlich, daß Werke, die möglicherweise noch vor 1500 fallen, erst im nächsten Kapitel behandelt werden, sofern sich gerade in ihnen in besonderer Klarheit die Keime finden, die der veränderten Geschmacksrichtung des XVI. Jahrhunderts lebenskräftige Formen übermitteln konnten.

III. Die Nachblüte der Spätgotik im XVI. Jahrhundert.

Im Jahre 1501 wurde auf der Veste Hohensalzburg die Ausstattung der Fürstenzimmer vollendet. Die beiden nördlichen, großen Säle hatte gegen Ende des XV. Jahrhundert Erzbischof Johann III. einrichten lassen, während Leonhard von Keutschach die beiden

kleineren mit größter Pracht ausstatten ließ. Über der Tür, die zu Leonhards Prunkgemache führt, stehen die Worte: „Erzbischof Leonhard zu Salzburg hat die Kamer lassen machen anno domini 1501“. Diese Zimmer erfuhren im Jahre 1850 durch Erzherzog Johann eine wenig glückliche Restauration, die die einstige Schönheit des reichen Schnitz- und Tafelwerkes, sowie der vergoldeten Ledertapeten nur ahnen läßt[1]). Der grosse Festsaal Leonhards ist es in der Hauptsache, der für die Entwicklung der Holzplastik von Interesse ist.

Die Größe des weiten Raumes erforderte, sollte die Wirkung einer künstlerischen Raumeinheit gewonnen werden, eine klare, dekorative Teilung des Raumganzen. Plastische Bildwerke, die in rhythmischer Folge die getäfelten Wände gliedern, waren für die wirksame Lösung dieser Aufgabe das geeignete Mittel.

Die Gefahr einer zu starken Betonung der dekorativen Wirkung bestand für den Künstler jener Zeit noch nicht. Das Beiwerk, die von kunstvollem Blattornament umrahmenten Säulchen, auf denen die Figuren stehen, die Baldachine über ihnen, die feingliederigen Rosetten: dies alles bildet nur den Rahmen, aus dem heraus die Statuen wirken sollen.

Das Streben des XVI. Jahrhunderts nach der Loslösung aus einer gewissen Gebundenheit zu freier, natürlicher Bewegung gibt den Figuren charakteristisches Leben. Die Vorliebe für die breite Fläche setzt dem starken, rundplastischen Herausarbeiten einer Fülle von Einzelheiten ein Ziel. Schon keimt das Gefühl auf, das auf die flächenhafte Behandlung drängt,

[1]) A. Bühler a. a. O. S. 73.

die die Renaissance liebt. Dennoch bleibt der Zusammenhang der spätgotischen Werke aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts mit denen des XV. so eng, daß von einer Stilwandlung keineswegs gesprochen werden darf. Der Reichtum der Formen, den das XV. Jahrhundert zu erringen vermochte, bewirkt in der veränderten Geschmacksrichtung des XVI. Jahrhunderts nochmals eine Steigerung und Entfaltung nach den verschiedensten Seiten, erzeugt aber keinen neuen Stil. Statt der schlanken Gestalt, der dünnen, eingeschnürten Taille, statt spitzer Schuhe und zierlicher Hauben liebt man jetzt das Breite, Volle in der Erscheinung, die große Fläche, die wuchtige Form.

Die innere Kraft, die den Künstler im XV. Jahrhundert zur Darstellung eines tiefen, seelischen Lebens befähigte, beginnt im XVI. Jahrhundert zu schwinden. Technische Künstelei und effektvolle Wirkung sollten das Verlorene ersetzen. Die gesteigerte Fähigkeit einheitlicher kompositioneller Zusammenfassung unterstützte die neue Richtung. So kommt es, daß das XVI. Jahrhundert eigentlich keine neuen Motive mehr bringt oder alte zu vertiefen fähig ist, sondern nur eine der neuen Geschmacksrichtung angepaßte Formengebung ausgestaltet. Daß in bezug auf die Charakteristik der Bewegung und die schärfere Ausarbeitung von Einzelformen dabei aus der Natur neue Beobachtungen geschöpft werden, steht dieser Tatsache keineswegs entgegen. Wie dieser neue Geschmack mit den alten Formen im Kampfe liegt, wie sich daraus Keime ganz neuer, anders gearteter Stilformen hervorringen, das bedingt die Vielgestaltigkeit dieser Nachblüte der Spätgotik im XVI. Jahrhundert.

Von den Figuren des Saales sind nur die vier, die von einer eingehenden Restauration verschont blieben, von Bedeutung.

Zu dem feierlichen Ernst eines segnenden Christus bietet die freudige Bewegung einer Maria als Himmelskönigin ein wirksames Gegenstück. Den Künstler fesselte das Motiv des Schwebens. Ganz nach vorne gestreckt gleitet der rechte Fuß über den Halbmond; das Gewand flattert hier und da ein wenig nach hinten, als sei es vom Winde der durch die Luft schwebenden Madonna erfaßt. Es ist das Motiv, das die gleichzeitigen Kupferstiche zu lösen versuchten, nur daß dort das Lichtproblem damit verbunden wurde.

Diese Anmut freier Bewegung, die bei der Madonna überrascht, verbindet sich mit einer Natürlichkeit der Gesamterscheinung, die fast schon über die Gotik hinausreicht in der Darstellung einer Heiligen, die, da jedes Attribut fehlt, nicht näher zu bestimmen ist. In dieser Statue erkennt man erst die große Kraft des Künstlers, die Komposition von dem Standpunkte der zu komponierenden Figur bestimmen zu lassen. Denn die Figur steht auf einer Wandsäule, die die rechteckige Kante verkleidet, die durch eine Nischenbildung in dem Saale entstand. So hat die Figur als Hintergrund zwei rechtwinklig aufeinander stoßende Flächen. Dementsprechend sind die beiden Arme in der feinen, halberhobenen seitlichen Bewegung ganz gleich gebildet. Auch in der Stellung des Körpers ist mit gleicher Kunst, ohne daß der Beschauer es empfindet, auf eine symmetrische Wirkung hingearbeitet. Eine kaum merkliche Neigung des Kopfes, eine lässige Einsenkung der rechten Hüfte und eine eben solche

leise Bewegung des linken Spielbeines geben hier eine bisher nicht erreichte Freiheit der Erscheinung. Dazu stimmt die leichte Gewandbehandlung in dem feinen, leisen Anschmiegen des Stoffes an die Formen des Körpers.

Weniger gelungen ist der h. Petrus, der scheinbar durch Größe und Wucht der Erscheinung wirken sollte. Dem Künstler scheint aber das Leichte, Graziöse näher gelegen zu haben. Die Mittel, die er hier zu seiner Absicht benutzte, sind nicht glücklich gewählt. Das gewundene, unmotivierte Gewand ist unruhig, die auf der Brust liegende linke Hand steif, pathetisch. Stand- und Spielbein sind in ihrer Wirkung übertrieben, so daß eine schiefe Stellung entsteht. Allein die Art, wie neue Motive der Bewegung und des Gewandes hier gebracht werden, läßt einen erfreulichen Fortschritt der Beobachtung und des künstlerischen Denkens erkennen.

Alle Merkmale, die die spätgotische Kunst des XVI. Jahrhunderts charakterisieren, sind im Keim in diesen 1501 datierten Statuen enthalten. Allein bei diesen Einzelwerken kommt nicht klar zum Ausdruck, was der Kunst des XVI. Jahrhunderts das charakteristische Gepräge aufdrückt: die Rücksicht auf die Gesamtwirkung. Dieser Zug der Entwicklung prägt sich naturnotwendig bei den Werken am klarsten aus, die als Gesamtwerke komponiert wurden. Und das sind die Altäre.

Die Altarschnitzerei gelangte in Salzburg unter kunstsinnigen Kirchenfürsten, besonders unter Erzbischof Leonhard und Matthäus Lang zu besonderer Blüte. Die meisten Altäre sind, wenn nicht in Salzburg selbst, so doch unter den von dorther kommen-

den günstigen Einwirkungen entstanden[1]). Bei der Betrachtung eines einheitlichen Gesamtkunstwerkes, wie es der gotische Altar ist, muß vor allem Rücksicht genommen werden auf das Zusammenwirken verschiedener Kunstgattungen: der Plastik, der Malerei, sowie der ornamentalen Kunstformen und auf die harmonische Einordnung aller Teile unter die Gesamtwirkung. Denn der Bund, den die deutsche Bildnerei in dem Bemühen, sich von den Fesseln der gotischen Baukunst zu befreien, mit der Malerei schloß, drückt sich am deutlichsten in jenen überaus zahlreichen Altarwerken aus, in denen oft nur wenig künstlerische Schritte die Gemäldeflügel von den bemalten Holzrelieftafeln und den in Holz geschnitzten, farbigen Bildwerken des Mittelschreines trennen[2]).

Trotzdem wirkt der streng geschlossene architektonische Aufbau der Gotik auf die Gesamtgestaltung der Altäre bis in das XVI. Jahrhundert hinein nach. Demgemäß bleibt bis zum XVI. Jahrhundert das Ornament der architektonischen Idee des Ganzen untergeordnet. Allein nach der Wende des Jahrhunderts wird das früher durchgehends streng konstruktiv sich aufbauende Baldachinwerk der gotischen Altäre mehr und mehr als ein zu den Figuren hinzutretendes Beiwerk behandelt. Die Zusammenhänge lockern sich so, daß Stützen und Säulchen, die zur Offenbarung einer architektonischen Idee durchaus notwendig waren, durch Ast- und Rankenwerk ersetzt werden. Für dieses Ast- und Rankenwerk besaß man oft die originelle Kraft

[1]) M. Fürst: Kunst und kunsthistorische Denkmäler und Denkmalreste im Chiemgau, S. 64. Traunstein 1883.

[2]) K. Woermann: Gesch. der Kunst aller Zeiten und Völker. Bd. II. 1905. S. 445.

der Erfindung nicht mehr, so daß in Einzelheiten oft eine etwas nüchterne Wirkung eintritt. Allerdings wußte die Geschmacksrichtung des XVI. Jahrhunderts durch die Neigung zu malerischer Gesamtwirkung diese Mängel geschickt zu verdecken. Vermöge des jetzt schon differenzierten Farbensinnes gelang dies um so besser als der runde, weiche Stil der tief geschnittenen, lebendigen Faltengebung sich der malerischen Behandlung des Altarwerkes harmonisch einfügte. Leider ist über den polychromen Schmuck der Altäre im Inn-Salzach-Gebiete wegen der vorgenommenen Restauration an den Schnitzereien nichts Bestimmtes zu ermitteln[1]).

Die Entstehung der im Inn-Salzach-Gebiete erhaltenen Altäre fällt in das XVI. Jahrhundert. Da einige der besten Werke datiert sind, ist die Entwicklung, die sich an ihnen vollzogen hat, leicht festzustellen. Bei den Altären, die noch vor den zwanziger Jahren des XVI. Jahrhunderts entstanden sind, ist eine Betonung des architektonischen Aufbaues im allgemeinen noch vorhanden. Den früheren Werken gibt eine strengere Anlehnung an die Art des XV. Jahrhunderts ihr charakteristisches Gepräge.

Eine hervorragende Stellung unter den spätgotischen Altarwerken nimmt der Altar in St. Florian[2])

[1]) Näheres bei M. Fürst a. a. O. S. 64 ff. Allgemeines bei Münzenberger: Der polychrome Schmuck der altgot. Altarschreine. Zeitschr. f. christl. Kunst. IV. Jahrg. 1891. Genauere Angaben über die farbige Wirkung der Altäre des Inn-Salzach-Gebietes bei G. Wiesend: Titmanning, Laufen und Burghausen, Archäolog. Funde. Oberbayer. Archiv XI. 1850, 51, S. 148, 156 ff.

[2]) Kunstdenkm. S. 1661 Abb. Tafel 219. Vereinzelte Angaben über diesen sowie die folgenden Altäre finden sich bei

(B.-A. Rosenheim) ein. Aus alter Zeit ist nur der Schein und die Flügel. Unter den reichen, gotischen Baldachinen des Schreines steht in der Mitte die hl. Anna selbdritt, Maria und das Jesuskind auf den Armen, links von ihr der hl. Florian mit Harnisch, Barett und Mantel. Er hält in der Linken ein Banner, mit der Rechten gießt er auf ein Haus Wasser. Rechts steht der hl. Wolfgang, der in der Rechten das Beil, in der Linken den Stab hält, zu seinen Füßen sein Attribut, die Kirche. Die Innenseite der Flügel schmücken sehr lebendig bewegte Hochreliefs. Es sind Szenen aus dem Leben des hl. Florian. Auf dem linken Flügel oben wird der Heilige, von fünf Häschern umringt, vor den Richter geführt, der auf einem über Eck gestellten thronartigen Sessel sitzt. — Unten wird der Heilige, dem ein verhältnismäßig kleiner Mühlstein um den Hals gehängt ist, von den Schergen gefaßt, um von der Brücke in den Fluß geworfen zu werden. — Auf dem rechten Flügel wird er von diesen fünf Männern auf die Brücke geführt. Trotzdem es sich bei diesen beiden Darstellungen um dieselbe Situation, genau die gleiche Gegend handelt, ist die Landschaft verschieden gebildet. — Auf dem rechten Flügel unten ist der Heilige ans Land geschwemmt worden. Betend steht zu seinen Häupten eine Frau; etwas abseits deutet der Richter mit dem Finger auf den Heiligen, wie um den neben ihm stehenden Häscher darauf hinzuweisen. In den Lüften schwebt ein kraftvoll stilisierter Adler. Die Außenseite der Flügel und die Rückseite des

M. Fürst a. a. O. S. 64—68. G. Wiesend a. a. O. S. 148, 152ff. Sighart a. a. O. II, Woermann a. a. O. II, Münzenberger-Beißel: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelaltertl. Altäre Deutschl. Frankf. 1885—90.

Schreines ist bemalt[1]). Das Maßwerk ist streng architektonisch behandelt, ohne einen feineren Sinn für die Schönheit der Linienführung zu verraten Der Schrein ist in dreifacher Gliederung eingerahmt, zu äußerst durch eine schmale Hohlkehle, in der Rankenwerk eines lanzettförmigen Blattornamentes sich emporzieht, dann folgt eine breite Hohlkehle, in der auf gewundenen Säulchen mit hohem Fuße und schlankem Blattkapitäl unter Baldachinen die Statuetten zweier Engel stehen. Die innere Einrahmung wird durch ähnlich gewundene Säulen gebildet. Auf diesen ruht das Maßwerk, das sich aus stark profilierten Viertel- und Dreiviertelkreisen zusammensetzt, über deren Schnittpunkten Eselsrücken errichtet sind. Die einzelnen Kreise sind unterschnitten. Zwischendurch zieht sich das schon an brettartige Bildungen erinnernde Füllwerk. Ein das Ganze durchquerender, die architektonische Idee beherrschender Eselsrücken von kräftigem Profil bildet den architektonischen Abschluß, während zierliches Rankenwerk zu dem oberen Rande des Schreines überführt.

Die Figuren des Schreines verraten das auf dem Höhepunkt stehende Schönheitsgefühl des Inn-Salzach-Künstlers. Wohl dominiert die hl. Anna durch die erhöhte Stellung über die anderen; an Schönheit, Eleganz der Bewegung und Geschmeidigkeit wird sie übertroffen durch den hl. Florian. Auf den Ausdruck scheint hier kein besonderes Gewicht gelegt zu sein, wenngleich die Innigkeit, das Weich-Träumerische, das diese Schule auszeichnet, auch hier zu seiner Geltung kommt. — Während die Reliefsszenen ein starkes,

[1]) Näheres Kunstdenkm. S. 1661.

dramatisches Leben vermissen lassen und sich auch hier eher eine Neigung zu Nebeneinanderstellung der Handelnden hervordrängt, hat die Charakteristik der Roheit der Schergen sich von den Übertreibungen der Zeit nicht fern gehalten, so daß dadurch der Einzelhandlung eine starke Energie verliehen ist.

In demselben Bezirksamte haben sich noch die Fragmente eines alten gotischen Flügelaltares erhalten. Die Kirche St. Bartholomäus in Roßholzen[1]), die diesen Altar besitzt, birgt die einzelnen Stücke an verschiedenen Orten verstreut. Auf dem Hochaltare befinden sich drei Holzfiguren. In der Mitte der hl. Petrus, sitzend, in einem Buche lesend, das er mit beiden Händen hält. Links neben ihm der hl. Urban, rechts der hl. Johannes Ev. Die früheren feststehenden Altarflügel sind jetzt hinter dem Hochaltare an der Wand angebracht. Die Flachrelieffiguren auf der Vorderseite geben Darstellungen des hl. Laurentius und des hl. Andreas. Auf der Rückseite sind Gemälde[2]). — Von den Innenseiten der beweglichen Altarflügel sind vier Hochreliefs erhalten, Darstellungen aus dem Leben des hl. Bartholomäus. Aus der Marter des hl. Bartholomäus die Szene, in der drei Henker dem Heiligen, der gefesselt auf einem Brette liegt, die Haut abziehen, während der König und ein Begleiter ihm zuschauen. Auf einer anderen Darstellung wird der Heilige von drei Henkern mit Knütteln geschlagen. Der König und ein Edler schließen die Tafel rechts ab. Anderen Begebenheiten der Legende sind die folgenden Darstellungen entnommen, wie Bartholo-

---

[1]) Kunstdenkm. S. 1658.

[2]) Näheres über die Gemälde Kunstdenkm. S. 1658.

mäus einer Fürstentochter, ihren beiden Begleiterinnen und dem Könige predigt. Und endlich die Szene, in der Bartholomäus durch sein Gebet einen Götzen von einer Säule stürzt. Dem schaut eine Masse Volkes beiderlei Geschlechtes sowie der König zu.

Während im allgemeinen die Betonung der Schönheit der Formen festgehalten ist, drängt sich hier und da eine Auffassung duch, die durch übermässige Unruhe in dem ganz zerknitterten Faltenwurfe die einheitliche Wirkung behindert, vor allem in der sitzenden Gestalt des hl. Petrus. Dagegen zeichnen sich andere Darstellungen, so der hl. Johannes Ev., dann die Relieffiguren des hl. Laurentius und Andreas durch große Schönheit[1]) aus. So kam wohl dieser Altar in der Gesamtanlage, dem Altare vom hl. Florian sehr nahe, um so mehr als die Reliefs der Flügel durch Beziehung auf das Leben des Titularheiligen auch in der Wahl des Stoffes eine gewisse Verwandtschaft mit dem Florianaltare besitzen.

Für den Übergang zum XVI. Jahrhundert sind die Werke der Rosenheimer Gegend von besonderer Bedeutung. Das Inntal, welches Tirol und damit die Verbindung mit Italien aufschließt, läßt hier die italienischen Anregungen stärker wirken, als in den anderen Teilen des Inn-Salzach-Gebietes. Die Wasserfahrt auf dem Inn und der dadurch ermöglichte Handel in Getreide und Wein stellte weite Verbindungen her. Gingen doch Schiffe von Hall zwei Stunden unterhalb Innsbruck auf dem Inn und dann auf der Donau bis

[1]) Eine Reliefdarstellung der h. Barbara auf einer Tafel mit gepreßtem Goldgrund in Nußdorf (B.-A. Rosenheim) (Kunstdenkm. S. 1638) ist diesen Figuren stilistisch verwandt.

nach Wien. Dazu bot der Salztransport große Vorteile. Allerdings wurde dieser im XIV. und XV. Jahrhundert von Wasserburg an sich gerissen, doch im XVI. Jahrhundert, in der Zeit der Blüte des Gebietes wurde den Rosenheimern Salzfracht und Salzniederlage wieder gegeben[1]).

Trotz des Zurücktretens des Klosterwesens hat der klösterliche Einfluß auf die Kunstpflege in den Kirchen, die Klöstern inkorporiert waren, seine volle Geltung, zumal während der Blütezeit dieses Gebietes, der Spätgotik. In diese Periode fällt eine Fülle der Werke der Holzplastik. In ihnen zeigt sich die auf Grund genauer Naturstudien beruhende, konsequente Weiterentwicklung, die gerade hier durch die in dieser Gegend stärkere Konzentration der Eigenheiten der Kunstauffassung des Inn-Salzach-Gebietes charakteristische Formen annimmt. Das Zierlich, ja oft Gezierte, das das XVI. Jahrhundert vielfach bevorzugte, hat in dieser Gegend eine besonders liebevolle Ausgestaltung erfahren.

Ein interessantes Gemisch verschiedenartigster Formelemente begleitet die Geschmacksveränderung des neuen Jahrhunderts. Schlanke, feine Proportionen und überzierliche Bildung einzelner Gliedmassen, vor allem der dünnen Finger, neben statuarischer Wucht kraftvoll energischer Persönlichkeiten, Innigkeit des Gefühles neben leerem Pathos und übertriebener Schwärmerei. Die Ausdrucksmittel dieser Übergangszeit deuten auf gleiche Unsicherheit des Stilgefühles. Ungegliederte große Gewandflächen neben kleinen, übermäßig zerknitterten. Damit gleichzeitig das Streben,

---

[1]) Kunstdenkm. S. 1537.

die großen Flächen des Körpers durch das Gewand hindurchscheinen zu lassen. Aber diesen großen ungegliederten Flächen wird eine nervöse Unruhe mitgeteilt. Denn die begrenzenden Linien und Falten fließen in stetig wechselnder Richtung dahin; es durchzieht sie eine zitternde, jede ruhige Form zersetzende Bewegung.

In der Umgegend von Rosenheim in Höhenmoos[1]), Buchberg[2]), Umratshausen[3]), Baierbach[4]) und Schechen[5]) finden sich dazu hinreichende Belege.

Zwei Reliefs der Beweinung Christi verdienen, weil sie die lokale Eigenart der Rosenheimer Werke besonders klar zeigen, hervorgehoben zu werden.

Auf dem Relief in Fürstätt[6]) ist der Ausdruck des Schmerzes durch bewußtes Maßhalten gemildert. Die Elemente des XVI. Jahrhunderts bestimmen die Komposition. Die Betonung des Derben und Breiten tritt in seltsamem Gegensatz zu einer gewissen, affektierten Zierlichkeit. Ohne wesentliche Originalität beweist die Komposition Geschick in Aufbau und Anordnung. Die überaus scharfe Schnitzweise hat die Grenze des Manirismus erreicht. Aus den früheren korkzieherartigen Formen des Haares haben sich konzentrische Kreise entwickelt, von denen der innere scharf und tief ausgeschnitten, der äußere einen breiten, scharfkantigen Rand zeigt.

[1]) Kunstdenkm. S. 1605.
[2]) Kunstdenkm. S. 1585.
[3]) Kunstdenkm. S. 1679.
[4]) Kunstdenkm. S. 1574.
[5]) Kunstdenkm. S. 1663.
[6]) Kunstdenkm. S. 1590.

Interessanter ist die Komposition in Riedering[1]), die wohl zehn bis zwanzig Jahre früher anzusetzen ist. Maria und der Leichnam Christi bilden die Mittelgruppe, ohne jedoch die einheitliche Zusammenfassung zu stören. Links kniet, gerade im Begriff sich zu Christus niederzubeugen, Maria Magdalena; hinter ihr stehen zwei andere heilige Frauen. Rechts bildet sich die Gruppe des den Oberkörper Christi stützenden Johannes, sowie des Joseph von Arimathia und des Johannes Nikodemus. Dadurch ist eine sehr übersichtliche Massenverteilung der stark bewegten Komposition erreicht. Der Ausdruck des Schmerzes ist auch hier weniger in die Gesichtszüge verlegt, als in die ganze Erscheinung. Gewisse, wohl auf Manier zurückführbare Eigentümlichkeiten des Künstlers beeinträchtigen die Wirkung. In ihnen gründet es, daß die Köpfe leer, die Beseelung schwach erscheint. Denn allen Köpfen eignen dieselben Merkmale des Ausdruckes. Die Nasen sind geschwollen, die Augen zusammengekniffen, mit seitwärts gezogener Öffnung, die Lider vom Weinen weich und aufgedunsen. Die einzelnen Bewegungen und Stellungen der Finger und Hände sind gut beobachtet. Aber eine gewisse Geziertheit nimmt ihnen die Kraft einer starken Wirkung. Unangenehm gesteigert ist das Geziert-Pathetische in der geschraubten Haltung des Johannes Nikodemus und des Joseph von Arimathia. Die Art, wie Johannes den Leichnam Christi hält, ist durch und durch kraftlos; die innere Erregung, die den Künstler früher zur Darstellung zwang, ist verloren. Äußere Form ist an Stelle des inneren Erlebens getreten.

[1]) Kunstdenkm. S. 1687.

Als Ausgangspunkt dieser neuen Bewegung. die immer noch auf schlanke Verhältnisse und Schönheit der Form große Rücksicht nimmt, ist, wenn nicht Salzburg direkt, dann das durch Salzburgs Kunstleben bedingte Rosenheim anzunehmen. Das einzige in Rosenheim[1]) erhaltene Werk des hl. Johannes Bapt. in der Kapuzinerkirche, schließt die bisher beobachteten Merkmale alle in sich. Die schlanke Gestalt ist von dem Mantel in großen Zügen umflossen, so daß kräftige, stark akzentuierte Falten ein malerisches Element auf der Grundlage breiter Flächen hineinbringen. Der Ausdruck ein wenig übertrieben, ans Süßliche streifend, ist dennoch in Verbindung mit der die frühere Periode auszeichnenden Innigkeit geblieben. Das Detail, durchaus der Gesamtwirkung untergeordnet, ist hier und da überraschend fein aufgefaßt. So in der stofflichen Charakteristik der rechten Hand und des Unterarmes, deren lebenswahre Bildung aus den mit größter Sorgfalt geformten Muskeln und Adern zu ersehen ist. Auch hier wieder die starke Betonung der einzelnen, trefflich gebildeten Finger.

Das Bezirksamt Rosenheim zeigt ebenso wie Berchtesgaden in seiner Kunst eine Doppelströmung. Die Gebietsteile nämlich, die sich in das Gebirge hinaufziehen, stehen unter dem starken Einflusse der Gebirgskunst. Eine straffe Festigkeit in der Formgebung, ein starkes Betonen jeder einzelnen Linie gibt den Werken etwas fest Umrissenes, das der Gebirgskunst als solcher eigentümlich.

---

[1]) Kunstdenkm. S. 1560.

Zwei Altäre in Höhenberg[1]) (B.-A. Rosenheim) tragen diese Merkmale umso hervorstechender, als es sich um handwerksmäßige Arbeiten handelt, die wohl an Ort und Stelle verfertigt wurden. Der freie Aufbau, das zwischen den streng betonten Eselsrücken sich hinziehende Maßwerk, hier und da eine merkwürdig gewundene Form weisen auf die zwanziger Jahre des XVI. Jahrhunderts. Der nördliche Flügelaltar[2]) zeigt im Schrein den hl. Rupert und die hl. Magdalena. Die beweglichen, sowie die Standflügel tragen Gemälde analog denen des südlichen Altares[3]). Im Schrein des südlichen Seitenaltares steht ein hl. Bischof und der hl. Andreas. In dem in der Hauptsache aus etwas plumpen Stäben und Leisten bestehenden Aufbau steht in dem nördlichen Altar in der Mitte ein hl. Ritter, in dem südlichen eine weibliche, gekrönte Heilige. Daneben je zwei musizierende Engel, insgesamt durchaus handwerksmäßige Arbeit. Die Figuren des Schreines sind wegen der scharf profilierten Gesichter interessant, namentlich der energische Kopf des Andreas, dessen Haar und Bart in einer festen, klaren Stilisierung gut zu der stark gekrümmten Nase, den tief in den Höhlen liegenden, scharf blickenden Augen paßt. Dieses Feste, Straffe der Formgebung liegt auch in der Gewandbehandlung, für die die kräftig gebildeten Körperformen gut verwertet sind.

Dasselbe gilt von dem Renaissancealtar in Johanneshögl[4]) (B.-A. Berchtesgaden), der auch

[1]) Kunstdenkm. S. 1603.
[2]) Kunstdenkm. Tafel 215.
[3]) Näheres Kunstdenkm. S. 1604.
[4]) Kunstdenkm. S. 2989 Abb. 2989.

den zwanziger Jahren angehört. In dem Schrein steht in der Mitte Maria, neben ihr die beiden Johannes. Derselbe scharfe Schnitt des Gesichtes, die starke Betonung des Unterkiefers und des vorspringenden Kinnes. Durch die geraden Lippen, die bei Maria fest zusammen gekniffen, erhalten die Figuren bei ihrem ältlichen Gesichtsausdruck etwas Herbes, Strenges. Verstärkt wird dies noch durch die Anlehnung an die Formen des XV. Jahrhunderts. Die Flügel sind beiderseits bemalt, ebenso wie die halbrunde Bekrönung[1]). Wie dieses Werk, das in der Holzschnitzkunst des Gebietes neben dem Chorgestühl an St. Zeno durch die klar ausgebildeten Frührenaissanceformen einzig dasteht, zu erklären ist, darüber sind sichere Anhaltspunkte nicht gegeben[2]). Das Zurückgreifen auf die streng gotischen Formen bei den Skulpturen verrät das lange Nachwirken traditioneller Formgebung.

Das Wesen dieser Gebirgskunst drängt auf eine starke Ausprägung kraftvoller Charaktere. Die Apostelreliefs an dem Chorgestühl von St. Zeno[3]) bei Reichenhall (B.-A. Berchtesgaden) werden dadurch zu wirksamen Porträtköpfen. Die Reliefs bilden die figürliche Dekoration an dem fünfstalligen Stuhle der Südseite des mittleren Chores. Das obere Drittel des Rückgetäfels nehmen unter Renaissancearkaden die Halbfiguren Christi und der Apostel Jakobus minor, Petrus, Paulus und Philippus ein; getrennt durch

[1]) Näheres Kunstdenkm. S. 2989.

[2]) Einzelne Renaissanceformen bei vorwiegend gotischer Bildung finden sich in zwei handwerksmäßigen Altären in der Servatiuskapelle in Streichen (B.-A. Traunstein). Kunstdenkm. S. 1859 ff.

[3]) Kunstdenkm. S. 2901 Abb. Tafel 280.

die kleinen rundplastischen Figuren der vier Bischöfe St. Martin, St. Zeno, St. Augustin und St. Wolfgang. Auf diesem Chorstuhl befindet sich das Wappen des Probstes Wolfgang Lueger. Datiert ist dieses Werk in das Jahr 1520. In die gotische Anlage dieses Chorgestühles ist eine Fülle von Renaissanceformen eingedrungen. Renaissancearkaden über den Figuren, Pilaster mit feinem Ornamente der Frührenaissance, Bekrönungen durch Putten und Tierdarstellungen. Allein diese fremden Formen haben die spätgotische figürliche Dekoration, auf die hier trotzdem starkes Gewicht gelegt wurde, nicht beeinflußt.

Ganz in der Nähe von Reichenhall liegt Nonn[1]). In der Kirche dieses Ortes ist ein bedeutender Altar, der auf der Rückseite der Predella unter einem lateinischen Spruche die Jahreszahl 1513 trägt. Die Vermutung, daß dieser Altar und das Chorgestühl von St. Zeno derselben Hand entstammen, liegt demnach nahe, um so mehr als diese Annahme scheinbar durch eine andere Tatsache gestützt wird. Denn ein hl. Martin, der in der linken Hand einen Pokal trägt, findet sich gleicherweise bei beiden Werken. Allein stilistisch sind keine Zusammenhänge; und da von den sieben Gottesdiensten, die jährlich in der Kirche gehalten werden, zwei auf St. Martin und den hl. Ulrich fallen, so kann man diese Darstellung nicht mit Recht mit St. Zeno in Verbindung bringen.

Der Altar wurde in den siebziger Jahren des XIX. Jahrhunderts stark restauriert und neu gefaßt. Während die Flügel innen Reliefs und außen Gemälde

[1]) Kunstdenkm. S. 3005 Tafel 284.

tragen, zeigt der Mittelschrein unter reichem gotischem, auf dünnen Säulchen ruhendem Maßwerke drei Holzfiguren. In der Mitte der hl. Georg, das Gesicht von einer Fülle von Locken umrahmt, in spätgotischem Plattenharnisch mit breier, kunstvoll gebildeter Brustkette, an der ein Monogramm aus A. und S. unter einer Krone sich befindet. Frei bewegt, die rechte Hand leicht auf die Hüfte gestützt, steht er als Sieger auf dem getöteten Drachen. In der Linken hält er die Lanze, an der Seite trägt er das Schwert. Links von ihm steht der hl. Martin als Bischof, auf dessen rechter Hand ein Buch liegt, auf dem ein Pokal steht. Rechts von dem hl. Georg befindet sich der hl. Ulrich. An Freiheit der Stellung übertrifft der hl. Georg die beiden bedeutend. Trotz der großzügigen Anlage der beiden seitlichen Heiligen, ist die dominierende Stellung des Titularheiligen der Kirche, der frei und schlank im Selbstbewußtsein seiner Kraft hier auftritt, durchaus gewahrt.

Im architektonischen Aufbau des Altares macht sich noch das XV. Jahrhundert geltend. Ein festes Gefüge von sich überschneidenden Eselsrücken, durch die jedesmal die Nische, in der ein Heiliger steht, eine besondere Betonung erfährt, bildet den Rahmen für das reiche Maßwerk, das hier noch die runden Formen des XV. Jahrhunderts gewahrt hat und sich erst auf dem Übergange zu der brettartigen Behandlung der späteren Zeit befindet. Die an den Außenseiten des Aufbaues gebogenen, kreuzblumenartigen Gebilde weisen in das XVI. Jahrhundert, ebenso wie die spielerische Freiheit der auf glatten Leisten ruhenden Baldachine. Die von Blattornamenten übersponnenen Säulchen, die den Schrein in drei Teile zerlegen, haben an ihrer

Basis und dem oberen Übergangsgliede Bildungen, die direkt zu den späteren, klar ausgebildeten Kapitälen und Säulenbasen hinüber führen. Die Gesamtanlage ist dem XV. Jahrhundert durchaus verwandt. Das Drückende, Lastende, das durch das bis zu den Köpfen der Heiligen hinabreichende Maßwerk bedingt, ist hierfür das Hauptcharakteristikum.

Die Innenseiten der Flügel zeigen links oben die Verkündigung, unten die Anbetung der hl. drei Könige, rechts oben die Geburt Christi, unten den Tod Mariä. Im allgemeinen handelt es sich um Kompositionen, die den bisher betrachteten Werken entsprechen. Ein gewisser Reichtum, der dieser späten Zeit seine Entstehung verdankt, fällt auf: so in der Verkündigung im Hintergrunde drei Engelsgestalten und zwei in den Lüften schwebende Engel. Ein Streben nach übersichtlicher, architektonischer Gliederung der Hütte macht sich bei der Anbetung und der Geburt bemerkbar. Originell ist die Geburt Christi durch die Anordnung der Gegenstände in dem weiten Raum der Hütte. Das reiche Gewand Marias, auf dem das Christuskind liegt, ist über den ganzen Vordergrund ausgebreitet. Vier Engel knieen voll heiliger Scheu bewundernd vor dem Heiland.

Die Reliefs sind nach oben durch eine Maßwerkleiste abgeschlossen, die Außenseiten der Flügel zeigen wie die Tafeln der Predella Malereien[1]).

In der Bekrönung des Altares sind unter Baldachinen in der Mitte die hl. Magdalena, darüber Johannes und Maria und zu oberst Christus am Kreuz dargestellt;

[1]) Näheres über die Malereien, die Inschriften auf der Rückseite und ausführl. Literaturangaben: Kunstdenkm. S. 3005ff.

zu Seiten der Magdalena links der hl. Ulrich, rechts der hl. Martin als Bischof.

Wenn auch alle diese Werke aus den südlichen Gebietsteilen der Bezirksämter Rosenheim und Berchtesgaden einer scharf umrissenen lokalen Eigenart sich einfügen, so geschieht dies doch stets innerhalb der Anschauungen des durch die Zeitverhältnisse bestimmten Schulzusammenhanges.

Zwei klar ausgeprägte Strömungen ziehen sich durch das gesamte Kunstleben dieser Zeit. Die eine sieht ihr Ziel in der Größe und Freiheit der Erscheinung, die andere im Graziösen und Eleganten. Für beide läßt sich eine lange Entwicklungsreihe festlegen, ehe in ihnen dieses Ziel der Darstellung erreicht wurde. Abgesehen von den schon erwähnten Werken des Bezirkes Rosenheim finden sich Werke der ersten Richtung noch in Heldenstein[1]) (B.-A. Mühldorf) und Tinning[2]) (B.-A. Traunstein) und zwar hier mehr im Stile von Übergangsarbeiten. Ein hl. Rupert in Lauterbach[3]) (B.-A. Mühldorf), einige Arbeiten in Alt-Mühldorf[4]), und in Obing[5]) (B.-A. Traunstein) bezeichnen Endpunkte auf diesem Wege. Besonders die Madonna und der hl. Laurentius aus Obing, die von dem starken Streben einer harmonischen Lösung formaler Probleme Zeugnis ablegen, sind der Beachtung wert.

Den Höhepunkt dieser Bewegung bezeichnet die

[1]) Kunstdenkm. S. 2234.
[2]) Kunstdenkm. S. 1868.
[3]) Kunstdenkm. S. 2180.
[4]) Kunstdenkm. S. 2149.
[5]) Kunstdenkm. S. 1812.

Kirche von Rabenden[1]), eine wahre Schatzkammer spätgotischer Holzskulpturen.

Das hervorragendste Werk ist der Hochaltar[2]), der wohl um 1510 aus einer Salzburger Werkstätte bezogen wurde. In der Kirche, zu deren Erbauung um 1450 wahrscheinlich Hans Sneider von Herzheim und seine Frau Elisabeth viel beigetragen, liegt in der Mitte des Langhauses Hans Sneiders Grabstein, aus rotem Marmor, um 1500 gefertigt. Der südliche Seitenaltar, in dem ein hl. Eustachius an seinem linken Ärmel das Wappen des Hans Sneider von Herzheim trägt, gehört in die Zeit um 1510. Dieser Altar, wohl eine Stiftung des Hans Sneider, wird nur kurze Zeit nach seinem Tode, der nach dem Grabsteine zu urteilen, im Anfange des XVI. Jahrhunderts angenommen werden muß, entstanden sein. Um diese Zeit scheint also die ganze Kirche eine neue Ausstattung empfangen zu haben, von der der hervorragende Hochaltar das bedeutendste Stück war. Für die Datierung ist die Predella des Altares, auf der links und rechts je ein Engel ist, der ein Wappenschild hält, sehr wichtig. Links findet sich die Unterschrift „her. gerg. Dietrichinger. brost. zu. ba'nburg." und rechts: „her gabriel giessenperg'pfarrer. zu. truchtlinge'". Georg Dietrichinger starb am 26. Juni 1515, Gabriel Gießenberger, Chorherr von Baumburg, war einige Zeit Pfarrer in Truchtlaching. Er starb am 15. April 1558[3]). Danach wäre als späteste Entstehungszeit das Jahr

---

[1]) Kunstdenkm. S. 1816.

[2]) Kunstdenkm. S. 1815 Abb. Tafel 232 und 233.

[3]) Kunstdenkm. S. 1816, 1735 und 1736. Oberbayer. Archiv XXVIII. S. 316.

1515 anzunehmen, was mit der vorherigen Feststellung, die sich durch Hans Sneiders Wappen machen ließ, übereinstimmt. — 1858 wurde der Altar eingehend restauriert. —

Das bei weitem Beste sind die höchst charakteristisch durchgebildeten Figuren des Mittelschreines. Jakobus mit dem Bischofsstabe in der Rechten, der Muschel in der Linken, ist durch seine etwas erhöhte Stellung vor den anderen hervorgehoben. Links von ihm Simon, die Hände auf die Säge gestützt, rechts Judas Thaddäus, mit der Keule in der Linken. In dem oberen Aufbau, der gegenüber dem Altare in Nonn eine bedeutende Vereinfachung der Baldachine mit dem bewußten Streben nach äußerster Schlankheit der Bildung aufweist, befindet sich in der Mitte Christus am Kreuz und rechts und links Johannes und Maria. Die Flügel sind durchgehends mit Malereien geziert[1]). Wie der Aufbau freier und schlanker als in Nonn, so auch das Ornament des Schreines. An den gotischen Formen ist noch allenthalben festgehalten, doch ein merkwürdiges Gefühl für gedrehte, gewundene Linien bricht hier durch. Trotzdem ist das Architektonische des Aufbaues betont, nur daß die einzelnen Formen und Linien eine größere Willkür aufweisen. Auch darin, daß über den Köpfen der Heiligen des Mittelschreines ein freier Raum geblieben, zeigt sich das Streben nach freierer, schlankerer und räumlich weiterer Auffassung. Die leichte Lässigkeit in der Stellung der Figuren, der stark leidende Zug, der einer pathetischen

[1]) Näheres über diese Gemälde sowie über die Bemalung der ganzen Rückseite des Altars Kunstdenkm. S. 1815 und 1816.

Gefühlsäußerung sich zugesellt, die fein und charakteristisch modellierten Köpfe, das virtuosenhaft behandelte Haar tragen den Stempel der entwickelten Spätgotik. Die malerische Wirkung hat in der überaus geschickten Gewandbehandlung ihren Höhepunkt erreicht. Überall die breite Fläche, die durch feine Modellierung fast bis zu einer schillernden Wirkung belebt ist.

In derselben Kirche ist die Figur eines hl. Jakobus, der sowohl durch den schmerzlich-bewegten Ausdruck des fein modellierten Gesichtes, wie durch den groß gesehenen, kompositionellen Aufbau der Figuren auffällt. Hier wird die Verwertung der breiten ruhigen Flächen des Körpers für die Gewandbehandlung besonders deutlich. Sie stellt sich gewissermaßen als eine Beschränkung auf die wesentlichsten Linienzüge und Falten dar, eine Auffassung, die dieser Heilige mit dem Christus im Aufbau des Eustachiusaltars gemein hat.

Tiefe Innigkeit der Empfindung und liebenswürdige Anmut charakterisieren die Madonnenstatue in dem nördlichen Seitenaltare der Kirche. Vielleicht ist hier das Motiv des Zusammenlebens von Mutter und Kind in reinster Form mit den tiefsten Gefühlswerten durchtränkt, die der Künstler des Inn-Salzach-Gebietes geben konnte. Das ernste, segnende Christuskind, das auf der linken Hand der Mutter sitzt, während die Rechte Marias die fein bewegten, übereinandergeschlagenen Beinchen hält, ist zwar in der Hauptsache rein körperlich in Beziehung zur Mutter gebracht. Allein die liebevolle Sorge der Mutter um ihr Kind, das stille Sinnen über sein Schicksal ist mit der leichten Neigung des Oberkörpers und der sorgen-

den Bewegung der Arme so harmonisch in Einklang gebracht, daß man dabei die Teilnahmlosigkeit des Kindes vergißt. In dem weichen Flusse des mit höchster Anmut geordneten Gewandes bedeutet diese Madonna eine direkte Steigerung der Maria in der Kirche in Schechen.

Im südlichen Seitenaltare befindet sich im Mittelschrein ein hl. Eustachius[1]). Die durchaus in sich abgeschlossene Wirkung der Figur beruht auf dem harmonischen Ineinanderfließen verschiedener Bewegungsmotive. Die lässige Haltung des linken Armes, der anmutig gebeugt, den schweren Mantel ein wenig emporzieht, klingt in den breiten Falten des Mantels gut aus. Damit zusammen geht wiederum die Bewegung des rechten Beines, das, zurückgestellt, mit dem Fuße noch eben den Boden berührend, gerade einen Schritt nach vorwärts machen will. Diese komplizierten Bewegungsvorgänge sowie die sichere Haltung des rechten Armes, auf dem der Kopf des Hirsches ruht, deuten auf eine Betrachtung der Bewegungs- und Lebensvorgänge, wie sie nur dem Höhepunkt dieser Naturbeobachtung möglich war. Der weiche, nach der linken Seite geneigte Kopf hält sich in der still-anmutigen Ausdruckssphäre des XV. Jahrhunderts, nur daß das Gesicht in breiteren Flächen behandelt einen lebenswahreren Eindruck macht. Seltsam, daß neben derartiger naturwahrer Bildung diese starre, geradezu formelhafte Stilisierung des korkzieherartig gebildeten Haares auftreten konnte. Der Geschmack der Zeit, der die bewegte, gewundene Linie liebte, muß als zureichende Erklärung angenommen werden.

[1]) Abb. Kunstdenkm. Tafel 237.

Die Ähnlichkeit in der Durchführung dieses Bewegungsmotives, in der Art und Weise, wie die ganze Gestalt eine schmiegsame Elastizität durchzieht, läßt vermuten, daß ein hl. Georg und Florian in Berg[1]) bei Schnaitsee (B.-A. Traunstein) von derselben Hand ist. Die Behandlung des Gesichtes in den weichen Flächen, die stark stilisierten korkzieherartigen Locken zeigen nahe Verwandtschaft. Die veränderte Gesichtsbildung erklärt sich aus der porträtmäßigen Auffassung. Die Rüstung zeigt größte Sorgfalt der Ausführung, besonders in der feinen Ornamentik des Brustpanzers. Die Haltung der Arme ist allerdings gegenüber der in Rabenden steif und leblos.

Den Werken dieser Richtung gegenüber fühlt man klar heraus, wie stark jene Zeit schon auf die Renaissanceauffassung hindrängt. Einzelne Werke kommen dem Charakter einer großzügigen Abgeschlossenheit in ihrer abgeklärten Formensprache ganz nahe. Zwar wurzeln sie noch im Stilgefühl der Gotik. Sie bilden die direkten Übergangsglieder zur Kunst der Renaissance. Vor allem sind hierfür ein hl. Rupert und Martin in Grünbach[2]) (B.-A. Mühldorf) zu Seiten des Hochaltars von Bedeutung.

Die zweite Strömung, die diese spätgotische Kunst durchzieht, sucht ihre Wirkung in der Betonung des Graziösen und Eleganten. Ihre Mittel sind zierliche, oft überfeine Behandlung aller Einzelheiten. Im Ausdruck geht sie bis an die Grenze des übertrieben Weichen und Süßlichen. Allein die große Anmut der

---

[1]) Kunstdenkm. S. 1737 Abb. Tafel.

[2]) Kunstdenkm. S. 2170.

Form, die diesen Werken oft eignet, umgibt sie mit einem besonderen Reiz. Diese Richtung birgt die Keime in sich, die erst in späterer Zeit das Barock zur Reife bringen sollte.

Eine Fülle von Werken, die das Schwanken des Stilgefühles aus jener Zeit klar erkennen lassen, drängt sich in dieser Gruppe zusammen. Neben besseren Arbeiten wie denen in Abtsdorf[1]) (B.-A. Laufen) und Stötthalm[2]) (B.-A. Traunstein) gehen ganz minderwertige, die natürlich die verschiedensten Stilelemente in sich vereinigen, so die von Maisenberg[3]) und Unter-Holzhausen[4]) (B.-A. Mühldorf), von Kirchstätt[5]) bei Kammer (B.-A. Traunstein), Mehring[6]) (B.-A. Laufen) und Haunberg[7]) (B.-A. Altötting), von Hof[8]) (B.-A. Laufen) und S. Alban[9]).

Daß diese beiden Strömungen nur während der ersten Zeit des Suchens und Ringens um eine neue Form, die der veränderten Geschmacksrichtung Rechnung tragen konnte, in gewisser Weise getrennt nebeneinander hergehen konnten, versteht sich von selbst. Drängte doch die gesamte Kunstauffassung des XVI. Jahrhunderts ununterbrochen darauf hin, alle diese Elemente zu harmonischer Wirkung zu vereinigen.

Die ersten Resultate eines solchen Zusammen-

[1]) Kunstdenkm. S. 2180.
[2]) Kunstdenkm. S. 1858.
[3]) Kunstdenkm. S. 2184.
[4]) Kunstdenkm. S. 2192.
[5]) Kunstdenkm. S. 1801.
[6]) Kunstdenkm. S. 2776 Abb. ebendort.
[7]) Kunstdenkm. S. 2525.
[8]) Kunstdenkm. S. 2692.
[9]) Kunstdenkm. S. 2259.

schlusses der bis dahin getrennten Formelemente finden sich in der Kirche zu Emertsham[1]) (B.-A. Traunstein). Daß sich in dieser Gegend, wie ich früher schon bei den Arbeiten des nahegelegenen St. Alban hinwies, ein selbständiges Zentrum befunden haben kann, machen diese zahlreichen, vortrefflichen Darstellungen in Emertsham sehr wahrscheinlich. Außer einigen, überaus anmutigen Reliefdarstellungen, die sich erst in den späteren Zusammenhang einfügen lassen, sind es drei Heiligenfiguren, der hl. Achatius, Dionysius[2]) und Erasmus in dem Schreine des rechten Seitenaltares und eine Madonna[3]), die Mittelfigur des Schreines des linken Seitenaltars derselben Kirche[3]). Trotz der vorgeschrittenen Zeit der Entstehung — es sind schon die zwanziger Jahre des XVI. Jahrhunderts — hat hier das seelische Leben den Zusammenhang mit der Kunst des XV. Jahrhunderts bewahrt, nur ein wenig nach dem Geziert-Anmutigen hin gesteigert, vor allem bei den drei männlichen Heiligen. Wie sich in diese gezierten Formen Ansätze zu einer plumpen, schwerfälligen Bildung mischen, das drückt dieser Zeit und Kunst den Stempel einer dem Ende entgegengehenden Entwicklung auf. In der großen, schwungvollen Behandlung des Gewandes hat eine gewisse Ruhe in der Bewegung, ein Maßhalten vor den letzten übertriebenen Windungen des vom Winde erfaßten Gewandes eine harmonische Gesamtwirkung zu Stande gebracht.

---

[1]) Kunstdenkm. S. 1747.

[2]) Abb. Kunstdenkm. Tafel 235.

[3]) An der Südwand im Chor ist noch die Holzfigur einer auf dem Halbmonde stehenden Madonna.

Maria hat die Hüfte ein wenig eingezogen, auf der linken sitzt das unbekleidete, wenig bewegte Christuskind. Marias linke Hand mit den gespreizten Fingern drückt das Kind fest, doch vorsichtig an sich. Der Ausdruck ist lieblich-anmutig, ohne besondere Tiefe der Charakteristik, nur das segnende Christuskind hat etwas Herbtrauriges, das in dieser Prägnanz sich selten findet. Außerordentlich scharf bis in die letzten Feinheiten durchgeführt ist die Schnitztechnik und damit auch der Stoffcharakter. Das weiche, elastische Fleisch in dem Gesichte Marias steht im Gegensatz zu der harten Haut der Heiligen die knochigen Teile, wie Stirn, Nasenrücken und Kinn zu dem weichen, festen Fleische der Wangen und des Halses. Nur der durch tägliche Beobachtung geschärfte Blick des Künstlers und das aufs höchste gesteigerte technische Können vermochten zu derartigen Erscheinungen zu führen.

Bei Achatius und Erasmus zeigen sich in dem Gewande Eigentümlichkeiten, die auf einen anderen Schulzusammenhang hinzudeuten scheinen. Die seltsame Betonung einer mittleren Schoßfalte, die in der Mitte des Gewandes bis zum Boden niederfließt und das Gewand sich hier und da eng an die Beine anschmiegen läßt, die stoffliche Behandlung der Stege der Falten mit einer übertriebenen Häufung kleinerer Fältelungen in überaus unruhigen, zitternden Bewegungen legen die Annahme einer Anregung aus der Schultradition des Meisters der Altöttinger Türen, des Matthäus Kreniß, nahe.

In diesen Kreis, dessen Zentrale, wie Ph. M. Halm annimmt, in Eggenfelden ist, fügen sich, natürlich nur hinsichtlich ganz allgemeiner Anregungen ein hl.

Johannes in Bennoberg[1]) (B.-A. Mühldorf) und ein Johannes in einer Feldkapelle bei Ramsau[2]) (B.-A. Berchtesgaden) ein. Bei diesem ist zwar die Behandlung schärfer und härter. Allein die eigenartig charakteristische Form des Kopfes, der scharf vorspringende, spitze Unterkiefer, die breite Fläche der Wangen, die tief in den Höhlen liegenden Augen zeugen bei beiden von ganz ähnlichem Formgefühl.

Die Entwicklung innerhalb der spätgotischen Formensprache ist jetzt so weit vorgegangen, daß schon Elemente eines ganz neuen Stilgefühles eigenmächtig wirksam werden. Die ersten Vorläufer des Barock treten auf, und zwar in Arbeiten, die zu den besten der Zeit zählen.

In dem Laufener Gebiete, dessen künstlerische Bedeutung schon bei den Arbeiten des XV. Jahrhunderts aus Friedolfing betont wurde, in Wimmern[3]) haben sich drei Werke erhalten. Ein starkes Pathos, in den hageren, durchfurchten Gesichtszügen ein Zug leidvoller, schwärmerischer Hingabe bilden bei feinen, individuellen Verschiedenheiten den gleichmäßigen Grundton eines hl. Laurentus, Antonius und Andreas. Die stark gebauschten Gewänder legen sich in unmotivierten Zügen um die Gestalt, einzelne Zipfel wie vom Winde erfaßt in flatternder Bewegung.

Seit den zwanziger Jahren des XVI. Jahrhunderts sind gute Arbeiten im Inn-Salzach-Gebiete selten. Vielleicht ist es kein Zufall, daß sich in den Gegenden,

---

[1]) Kunstdenkm. S. 2152, Abb. Tafel 256.
[2]) Kunstdenkm. S. 3009 Abb. 3010.
[3]) Kunstdenkm. S. 2842.

die innerhalb einer starken lokalen Tradition lebten, wie in den Gebiete um Rosenheim, Berchtesgaden und Laufen, aus diesen letzten Jahren spätgotischer Kunstübung eine größere Zahl guter Werke erhalten hat. Trotzdem — der Verfall muß sich auch dort schnell bemerkbar gemacht haben, wie mittelmäßige Arbeit in verhältnismäßig früher Zeit schon vor den zwanziger Jahren, dartut. Das zeigen zwei Altäre aus dem Laufener Gebiete aus den Jahren 1515 und 1524.

In diesen Altären, in St. Koloman bei Tenglin[1]) wie in dem in Burghausen macht sich das Streben nach Schlankheit unter starker Raumerweiterung des ungegliederten Schreines geltend. In St. Koloman sind die Säulchen, die das Maßwerk des Schreines tragen, als zwei sich umeinander windende schlanke Äste gedacht mit ausgebildeter Basis und Kapitäl mit Kämpfer, von denen aus ein aus Blatt- und Rankenornament gebildetes Übergangsglied zu dem ziemlich schmalen Ornamentstreifen, der den Schrein abschließt, überleitet. Man erkennt, wie sehr die Kraft organischer Bildung und phantasievoller Gestaltung abgenommen hat. Ein ähnlicher Ornamentstreifen, in dem einige hübsche Blumen eingestreut sind, umzieht die Predella.

Im Innern des Schreines steht Maria[2]) mit dem Kinde, links ein Bischof, rechts der hl. Koloman im Pilgergewande. Die Faltengebung ist von freier, malerischer Anordnung, jedoch ebenso wie die in der Form vergriffenen Köpfe, die ein merkwürdig

[1]) Kunstdenkm. S. 2789 Abb. 2789, 2790 Tafel 278.

[2]) Abb. Kunstdenkm. S. 2790.

flach und langgezogenes Gesicht haben, handwerksmäßig. Die stark erhabenen Reliefs der Innenseiten der Flügel tragen in den breiten, derben Formen etwas bäuerlichen Charakter; die Flügel zeigen im Innern nur figürliche Darstellungen. Oben links der hl. Martin und Nikolaus, unten der hl. Georg und Sebastian, oben rechts der hl. Rupert und Wolfgang, unten der hl. Christoph und Florian. Die Außenseiten der Flügel sind bemalt. Ebenso die ganze Rückseite des Altares[1]). In dem schlanken, oberen Aufbau von zierlicher Bildung ist Christus am Kreuz, Maria und Johannes und zwei Bischöfe. Eleganter in der Form, aber in ängstlicher Wiederholung gleicher Motive fast maniriert, ist die Predella, die Christus als Schmerzensmann und zwei Engel zeigt. Im Oberb. Archiv I, 184 wird der Altar als aus der Kapelle des Schlosses Törring stammend in den Anfang des XV. Jahrhunderts gesetzt. Die Datierung aus dem Jahre 1515 und die Zerstörung des Schlosses Törring im Jahre 1421 widersprechen dieser Angabe. Es würde als Herkunftsort nur die Kirche St. Veit in Törring in Betracht kommen können[2]).

Aus dem Jahre 1524 findet sich in der inneren Schloßkapelle Burghausen ein Altar[3]), der im Jahre 1856 aus der Filialkirche in Surheim (B.-A. Laufen) nach Burghausen geschafft wurde. Trotz einer stärkeren Betonung architektonischer Elemente, zeigt sich die

[1]) Näheres Kunstdenkm. S. 2790.

[2]) Weitere Angaben über den Altar finden sich bei Fürst a. a. O. S. 68. Oberbayer. Archiv I, 184, 11155. Sigard, Gesch. der bild. Kunst S. 429, Bavaria 270. Münzenberger-Beißel: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterl. Altäre Deutschl. 178.

[3]) Kunstdenkm. S. 2481.

späte Entstehungszeit in den merkwürdig gewundenen Formen des Maßwerkes, in der schmalen, unvermittelt in den Eselsrücken auslaufenden Gestalt des Mittelschreines den armen, phantasielosen Formen des Aufbaues. Das Maßwerk setzt sich aus brettartigen Stäben mit Bevorzugung einfacher Spiralformen und kleiner, astartiger Ansätze zusammen. Hier und da findet sich eine rosettenförmige Blume.

Im Schrein steht auf einer Erhöhung der hl. Dionysius, auf der flachen, rechten Hand das Buch mit dem abgeschlagenen Kopfe, links von ihm eine hl. Anna selbdritt in der genrehaften Auffassung, wie sie die aus gleicher Zeit stammende sitzende Anna selbdritt in Weildorf aufwies. Mutter Anna hält das nackte, lebhaft bewegte Kind auf dem linken Arme, in der Rechten hat sie eine Birne. Maria, als jugendliches Mädchen aufgefaßt, steht neben der Mutter Anna, blickt auf das Kind und reicht ihm mit ausgestrecktem Arm eine Birne hin. Auf der rechten Seite steht eine hl. Jungfrau ohne Attribut.

Die Innenseiten der Flügel tragen Relieffiguren; links oben der hl. Erasmus, unten der hl. Philippus, rechts oben der hl. Achatius, unten der hl. Andreas. Die Figuren sind breit und kräftig hingestellt, zeigen aber trotzdem schlanke Proportionen. Das Gewand ist, wie in dieser späten Zeit häufig, wenig gegliedert; in großen Flächen schmiegt es sich dicht an den Körper an. Dadurch treten die langgezogenen, schmalstegigen Falten um so energischer hervor. Dem Manierismus der Form hat die schöpferische Kraft des Künstlers nicht mehr Stand halten können.

Der Beweinung Christi in der Predella läßt sich eine gewisse Originalität und eine tiefere Empfindung

nicht absprechen. Maria sitzt in der Mitte und hält den Leichnam des Sohnes, dessen Oberkörper an ihre Knie gelehnt ist. Neben ihr kniet Johannes und Magdalena. Auf den Flügeln der Predella links die Relieffigur der hl. Margaretha, rechts die der hl. Katherina; auf der Außenseite eine gemalte Verkündigung. Beachtenswert ist es, daß die Gemälde schon ausgeprägte Renaissancearchitektur zeigen, obgleich in dem Schnitzwerke ein Eindringen von Renaissanceformen in keiner Weise zu beobachten ist.

Da sich in den nördlichen Teilen des Inn-Salzach-Gebietes, vor allem im Bezirksamt Mühldorf und Altötting die Einflüsse fremder Kunstzusammenhänge konzentrierten, war hier das Stilgefühl, nicht so stark durch lokale Tradition gestützt, einer noch größeren Unsicherheit unterworfen als im Süden.

Dafür sprechen denn auch die letzten Arbeiten der Spätgotik dieses Gebietes.

Ein fortwährendes Schwinden origineller Gestaltungskraft greift Platz, ein Übermaß sowohl in schlanken, wie in breiten und wuchtigen Proportionen. Die Arbeiten tragen den Charakter einer Bauernkunst.

Es gilt dies in der Hauptsache von den erhaltenen Einzelwerken. Die Altäre nehmen ja oft in einem Gebiete eine Sonderstellung ein, da sie größeren Werkstätten entstammen.

Bei dem Altar in Hohenwart[1]) (B.-A. Altötting) zeigt der Altartisch moderne Verkleidung; der Giebel, der im Jahre 1849 nur in Bruchstücken vorhanden

[1]) Kunstdenkm. S. 2535 Abb. Tafel 272.

war[1]), ist unter Beibehaltung der alten Figuren erneuert. Die Erbauungszeit der Kirche St. Nikolaus, in der sich der Altar befindet, fällt um 1500, der Hochaltar wird nach Fertigstellung der Kirche, also im Anfange des XVI. Jahrhunderts errichtet worden sein. Der Verzicht auf jede Gliederung des Schreines, der weite, freie Raum über den Köpfen der Figuren, der dem ganzen Werke einen freien, luftigen Charakter verleiht, noch gesteigert durch die schlanken Proportionen der Figuren, das durchaus brettartig gebildete Maßwerk, das charakterlose, phantasiearme Formen aufweist, vor allem in der den Schrein umziehenden Leiste, löst diesen Altar aus dem engeren Zusammenhange mit dem XV. Jahrhundert. Dem gegenüber macht sich die Befangenheit in den Bewegungen der Figuren, besonders die Steifheit des hl. Georg, die etwas derbe, in Einzelheiten selbst formlose Gesichtsbildung, unangenehm bemerkbar. Hinwiederum verrät die Gewandbehandlung großes Geschick und selbst einen feinen Schönheitssinn.

So wird der Altar wohl aus einer größeren, bedeutenden Werkstatt stammen, in der er nach dem Entwurf eines tüchtigen Meisters von Gesellenhänden ausgeführt wurde. Das Wappen der Pienzenauer, das sich seitlich der Predella befindet, weist auf Warmund von Pienzenau hin. Er wird 1492 und 1500 urkundlich erwähnt. Er starb 1513. Gesichert ist, daß er Pfarrer in Burghausen, das ganz in der Nähe von Hohenwart liegt, und in Engelsberg bei Trosberg war und ferner Domherr in Passau[2]).

---

[1]) Oberbayer. Archiv XI, S. 147.

[2]) Oberbayer. Archiv LV, S. 69.

Danach wäre der Anfang des XVI. Jahrhunderts bis zu den Jahren um 1513 als Entstehungszeit wahrscheinlich.

In der Mitte des Schreines steht auf einer sockelartigen Erhöhung die Madonna auf dem von zwei kleinen Engeln gehaltenen Halbmonde; auf der Hüfte und dem rechten Arm sitzt das Kind, in der Linken hält sie eine Lilie, neben ihrem Haupte fliegen zwei gut bewegte Engel. Links von ihr steht der in unverstandener gotischer Bewegung befangene hl. Nikolaus, auf der anderen Seite der hl. Georg, der mit beiden Händen die Lanze gefaßt hält, die er dem Drachen in den Rachen stößt. Die Holzreliefs der inneren Seiten des linken Flügels stellen die Verkündigung und den Tod Mariäs dar, die des rechten Flügels die Anbetung des Neugeborenen und die Anbetung der Könige. Klarheit der räumlichen Disposition zeichnen diese Reliefs aus, die in der Komposition keine Originalität besitzen. In den breiten Köpfen, den unruhig gehäuften Falten erinnern sie an gleichzeitige bayerische Arbeiten.

Die Predella zeigt eine ausdrucksvolle Beweinung Christi, die aber von einzelnen rohen Formen nicht frei ist. Gerade hier macht sich bayerische Formgebung am stärksten geltend, auf die ja auch das bayerische Rautenschild, das auf Gegenstück zu dem Wappenschilde der Pienzenauer zur Seite der Predella angebracht ist, hindeuten könnte. — Auf den Außenseiten der Flügel, sowie auf den Standflügeln sind Gemälde[1]). Im oberen Aufbau des Altares finden sich Holzfiguren des Salvator Mundi, der betenden Maria und des Johannes.

Von den handwerksmäßigen Arbeiten verdienen

[1]) Näheres Kunstdenkm. S. 2535.

Erwähnung die in Niedergottsau[1]) und Haunberg[2]) aus den zwanziger Jahren, die in Neukirchen[3]) (B.-A. Altötting), in Reischach[4]), Trostberg[5]) (B.-A. Traunstein) und in Weildorf[6]) (B.-A. Laufen) aus späterer Zeit.

Der Umschwung, der mit dem veränderten Können und Wollen der Künstler in der Kunstauffassung sich vollzogen hatte, wurde naturnotwendig auch für die Wahl des Stoffes bestimmend. Der starken Neigung zu schwierigen, kompositionellen Problemen kam die Darstellung der Pieta am meisten entgegen. So findet sich denn plötzlich mit dem XVI. Jahrhundert wieder eine große Zahl von Vesperbildern. Mit dieser Vorliebe für die Pieta verbindet sich die für den ganz ähnlichen Stoff der Beweinung Christi. Die Fülle der Motive und Probleme ist jetzt so groß, daß sich nicht zwei Darstellungen gleichen. Anstatt der Lage des Leichnams auf dem Schoße Marias sucht man jetzt die Einheit der Komposition dadurch zu gewinnen, daß man dem Leichnam Christi mehr eine auf dem Boden liegende Stellung einnehmen läßt. In der geistigen Auffassung herrscht das pathetische Element vor, das dann einen unangenehmen Beigeschmack erhält, wenn es mit süßlicher Geziertheit und graziösen Bewegungsmotiven vermischt wird. In Mößling[7])

[1]) Kunstdenkm. S. 2588.
[2]) Kunstdenkm. S. 2525.
[3]) Kunstdenkm. S. 2555.
[4]) Kunstdenkm. S. 2623.
[5]) Kunstdenkm. S. 1974.
[6]) Kunstdenkm. S. 2840.
[7]) Kunstdenkm. S. 2185.

(B.-A. Mühldorf), Rabenden[1]), Stöttham[2]), Höglwörth[3]) sind derartige Darstellungen.

Eine Arbeit verdient besondere Beachtung: die Beweinung Christi in Waging[4]) (B.-A. Laufen). Im Vordergrunde liegt der Leichnam Christi, um die Deutlichkeit der Darstellung zu erhöhen, halb auf der Seite; hinter ihm stehen fünf männliche und vier weibliche Figuren. Die große Kraft der Charakteristik in den männlichen Köpfen, sowie das äußerste Eingehen in die Charakteristik des Details in den Muskeln und Adern der naturalistisch gebildeten Finger und Füße des Leichnams lassen an der Entstehung innerhalb des Inn-Salzach-Kreises Zweifel aufkommen. Es sind schon die dreißiger Jahre des XVI. Jahrhunderts, in denen das Gefühl für die Größe der Form, das die Renaissance auszeichnet, wirkte.

Als letzte Nachblüte der Spätgotik sind drei überaus anmutige Reliefdarstellungen in Emertsham und im Salzburger Museum zu erwähnen. Die Freiheit der Bewegung, die Schönheit mancher Details und vor allem die ornamentalen Renaissanceformen auf dem Tode der Mariä in Emertsham lassen diese Arbeiten schon in die folgende Kunstperiode hineinreichen. Der feine Zauber anmutiger Köpfe, die unter dünnen Gewändern wie von Schleiern umwehten Körperformen, die ganze Lieblichkeit anmutiger Frauengestalten, die die Predella mit sieben Nothelfern in Emerts-

---

[1]) Kunstdenkm. S. 1817.
[2]) Kunstdenkm. S. 1858.
[3]) Kunstdenkm. S. 2987.
[4]) Kunstdenkm. S. 2839.

ham[1]) zeigt, die klare Raumdarstellung und feinsinnige Raumgliederung in der Reliefdarstellung des Todes Mariä in derselben Kirche und zuletzt die freie Bewegungsmöglichkeit, verbunden mit spielender Sicherheit der Formgebung in einem Stammbaum Mariä im städtischen Museum in Salzburg beweisen eine überaus feine Nachblüte des gotischen Stiles im Inn-Salzach-Gebiete.

Ein Manierismus der Formen brach hier nicht so sehr durch, wie in anderen Schulzusammenhängen. Wohl war auch hier, trotz des im allgemeinen richtigen und sicheren Erfassens der Natur und der Naturzusammenhänge das Naturstudium nicht konsequent genug um der Manier vorzubeugen. Allein das Streben nach Motivierung der Einzelformen war stark ausgeprägt und gab die Kraft, der Manier lange zu widerstehen. Darin gründet die feine Anmut der Werke während der Nachblüte der Spätgotik.

Manierismus der Form, phantasiearme Erfindung, virtuosenhafte Beherrschung der Technik, das sind die Merkmale, die den letzten Werken der Spätgotik das Zeichen einer zu Ende gehenden Stilrichtung aufdrücken. In dieser Zeit, dem Beginne des XVI. Jahrhunderts, das den Höhepunkt der Nachblüte der spätgotischen Holzskulptur des Inn-Salzach-Gebietes brachte, wurde der Grund gelegt, aus dem heraus eine neue Formenwelt sich entwickeln konnte. Dabei drängt die eine Seite des Kunstlebens dieser Zeit auf den Stil der Renaissance, während eine andere, gleichsam diese Kunstphase überspringend,

[1]) Kunstdenkm. S. 1747.

die Keime in sich entwickelte, die, von der Renaissance für einige Zeit unterdrückt, das Barock zur Reife bringen sollte. Dieses Doppelwesen, das in der spätgotischen Kunst liegt, bedingt die bedeutende Stellung der Spätgotik in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst.

Lebenslauf.

Geboren am 17. April 1882 zu Ruhrort als Sohn des verstorbenen Kaufmanns Ludwig Lüthgen, besuchte ich in Köln die Oberrealschule bis zur Prima und absolvierte dann das Friedrich-Wilhelms-Gymnasium dieser Stadt. Ostern 1903 bezog ich die Universität Bonn. Meine Studien in der philosophischen, juristischen und medizinischen Fakultät auf den Universitäten Bonn, Berlin, Heidelberg waren zunächst allgemeiner Natur, jedoch so, daß ich, meine kunsthistorischen Interessen zu verfolgen, stets Gelegenheit hatte. Im Sommer 1905 widmete ich mich auf der Universität Heidelberg ausschließlich kunsthistorischen Studien, die ich vom Wintersemester 1905 an, an der Universität München fortsetzte. Vorlesungen über Philosophie, Anthropologie und Kunstgeschichte hörte ich bei den Herren Professoren Clemen, Erdmann, Loeschke und Wentscher in Bonn; Lasson, Dessior und Paulsen in Berlin; Elsenhans, Pelzer, Thode und Windelbandt in Heidelberg; Furtwängler, Lipps, Ranke, Riehl und Voll in München. Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet. Am 9. Januar 1907 legte ich vorstehende Abhandlung der Philosophischen Fakultät der Münchener Universität als Dissertationsschrift vor.

Eugen Lüthgen.